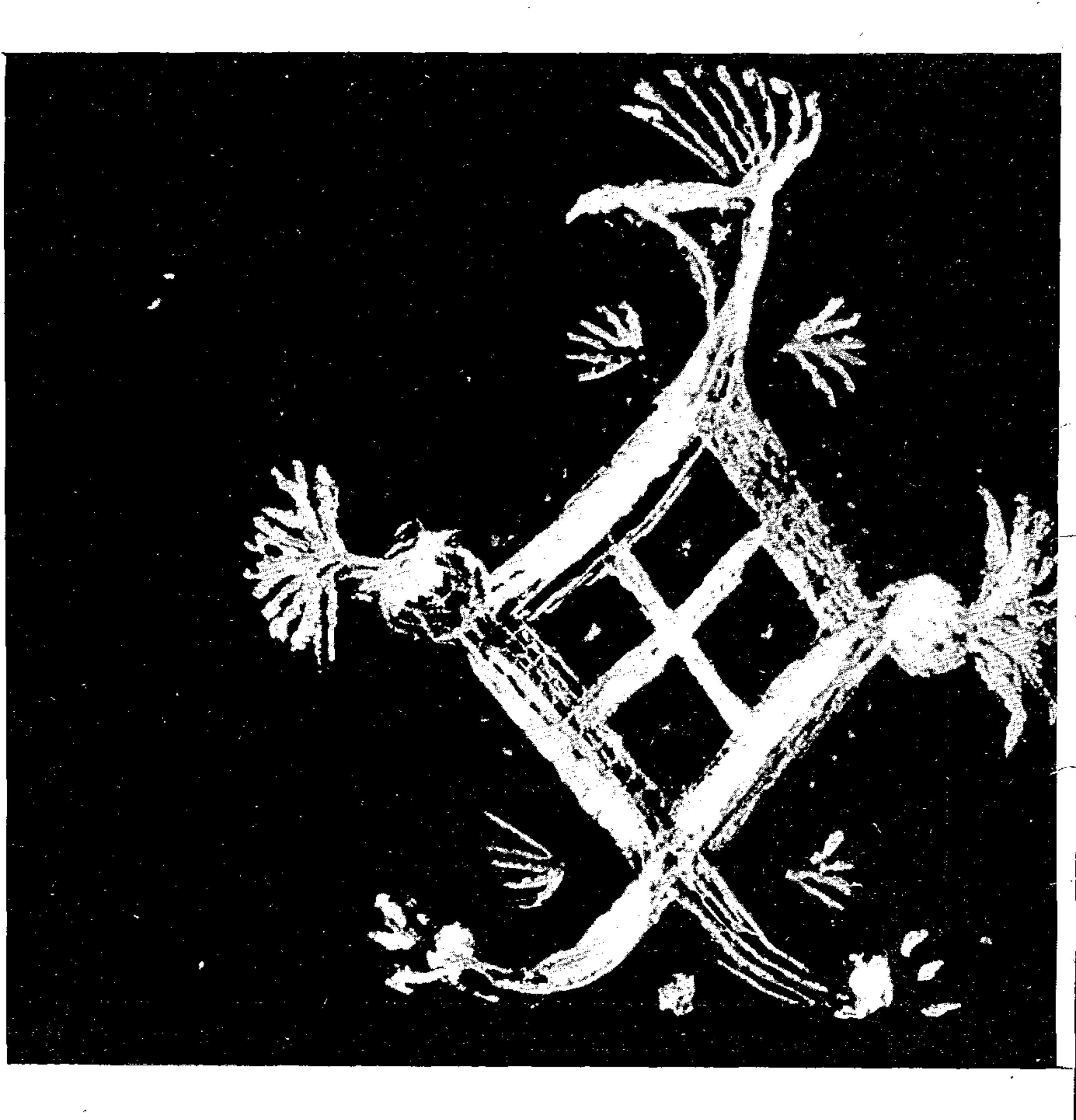
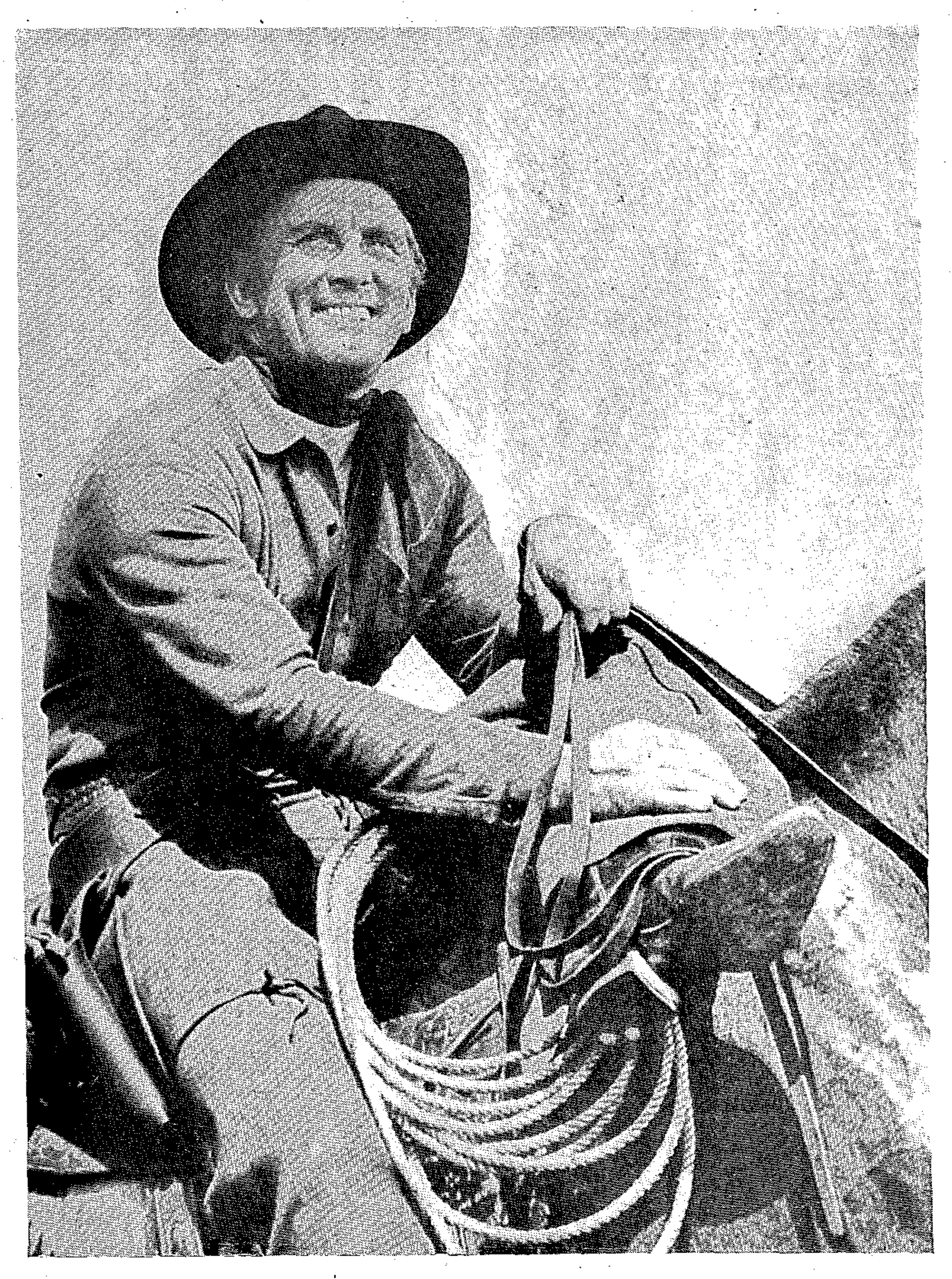
CAHIERS DU CINÉMA



Nº 49 • REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • JUILLET 1955

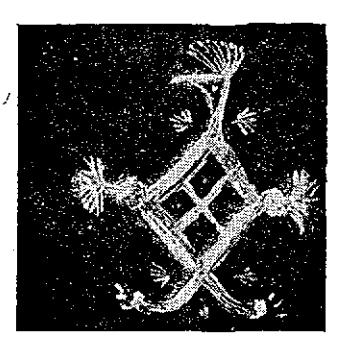


Kirk Douglas est, avec Jeanne Crain et Claire Trevor, la vedette de L'HOMME QUI N'A PAS D'ETOILE (*Man Without a Star*), de KING VIDOR. (Universal Film S.A.)



Dean Martin et Jerry Lewis, joyeux farceurs de LE CLOWN EST ROI (*Three Ring Circus*), de Joseph Devney. Joanne Dru, Zsa Zsa Gabor et Wallace Ford les entourent. (Paramount.)

NOTRE COUVERTURE



BLINKITY BLANK de Norman Mac Laren. Dans L'ESSAI DE CRITIQUE INDIRECTE, Jean Cocteau évoque un « *public amoureux du bien-être qui souffre déjà des inventions qui chaque jour le bousculent et l'obligent à progresser dans le noir* ». Cela n'a jamais été plus vrai que pour *Blinkity Blank*, gallinacé fantastique qui honore notre couverture.

Cahiers du Cinéma

JUILLET 1955 TOME IX. N° 49

SOMMAIRE

★

Les Films

★



CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

MYTHOLOGIE DE LA STRADA

par Dominique Aubier

Un film comme *La Strada* appartient à la classe des ouvrages mythologiques, lesquels attendent de la critique, puis du public qu'ils accomplissent un travail complexe et subtil d'adhésion. Nous attendons trop du cinéma qu'il parle comme on lance des pierres, sans accomplir ces détours ou ces bonds inévitables dès qu'une œuvre porte l'empreinte spirituelle de son créateur. Federico Fellini atteint pourtant à cette supériorité qu'ignorent tant de travailleurs du cinéma : le style, au service d'un univers mythologique d'artiste. Son exemple nous prouve, une fois de plus, que le cinéma a moins besoin de techniciens — il en compte plus qu'il ne lui en faut — que de quelques structures mentales.

Certains esprits répugnent à mettre au clair ce qu'ils ont senti par le mystère de l'adhésion artistique. Il est sûr que *La Strada* vit d'une vie organique et propre. Il se peut qu'en effet, rationnaliser les faits et les idées qui la soutiennent ne redonne pas plus le sentiment de sa réalité que ne le donne de notre corps l'inventaire des mille et un osselets qui font notre squelette. Pourtant, les œuvres poétiques de bonne tenue supportent qu'on les ouvre, qu'on les vide et qu'on regarde. Elles ressemblent, et c'est merveille, à ces poissons dont parle Antonio Machado, à propos de poésie, poissons qui se laissent pêcher comme les autres mais demeurent éternellement vivants. Selon moi, *La Strada* peut être sortie de l'eau. Elle n'y perdra pas son souffle.

On a dit, et Fellini lui-même l'aurait déclaré, que *La Strada* était d'inspiration franciscaine. Certes, comment ne pas identifier, ici et là, certaines réminiscences du Poverello ? Ce film raconte une aventure spirituelle. *La Strada*, ce sont bien en effet, les Fioretti modernes, une œuvre reconnaissante et généreuse, d'amour et de simplicité où les grands thèmes du maçon de Saint Damian peuvent se retrouver. Quelques transparences laissent même voir des souvenirs précis.

Le portrait de Gelsomina est tout entier d'inspiration franciscaine. Cette jeune fille qui prend la pose des arbres, qui plante des tomates (pommes d'or ou d'amour) qui plaît aux enfants et à qui chacun s'intéresse, qui va faire rire les malades, dont l'attention est toujours tournée vers les autres (ne parle-t-elle pas de la Rosa quand elle veut parler d'elle même ?) et que certains critiques ont qualifiée sérieusement d'idiote quand ce genre d'anormaux fait l'honneur de notre monde et de notre littérature depuis celui de Dostoiewsky jusqu'à Charlot, cette Gelsomina douée pour la vie intérieure, si musicale, est comme une sœur de Saint François. L'un est amoureux du Christ, l'autre est amoureuse de la musique. Elle suit son époux terrestre, cet homme, cette brute qui a besoin d'âme. (Et qui resterait avec lui si moi je n'y restais pas ?) Gelsomina et Zampano constituent les deux parties de notre être. On se souvient du mythe du satyre grec moitié bouc et moitié joueur de flûte. L'un est la part bestiale, l'autre est l'ange. « De la ceinture par en bas, tout le travail, assure un proverbe méditerranéen. Par en haut, paix et olivier ! » Fellini coupe dans la définition de l'homme et donne vie à chaque moitié.

N.D.L.R. — Voir toutes les notes en fin d'article.

Mais le véritable héros du film, c'est Il Matto, le Fou. Saint François d'Assise préférait le fous aux gens trop sensés, Fellini a repris à son compte ce sentiment. Mais avec quelles précautions ! Cet homme qui a le droit de porter des ailes d'ange, qui marche sur la corde raide à quarante mètres au-dessus du sol, celui de Zampano, dans sa protestation haineuse nomme si bien le grand homme « hé ! Grand'uomo ! » qu'il supporte l'idéal humain que propose Fellini. Il est le poète, l'artiste, celui qui sème la joie de ville en ville.

La folie est ici regardée comme un don, une richesse, non une misère. « Il n'y a de véritable fou que ceux qui ne le sont jamais » dit un autre proverbe latin. Et l'on songerait plutôt à Zampano. Basehart interprète, si admirablement qu'un psychiâtre doit faire le diagnostic de son anomalie mentale à première vue, un cas psychologique. Il joue un de ces être émotifs, schyzotimiques, comme la famille des saints, des chamans, des sorciers et des artistes, des mystiques, en compte de nombreux à travers les siècles, les civilisations, les religions et le monde. Un être qui souffre d'exagération sensible, qui oppose des réactions excessives à de petites causes, qui manque de ce que nous appelons bon sens parce qu'il a sans doute un sens de plus. Ne le plaignons pas ! La nature a un peu tiré sur le tissu spirituel pour le confectionner. Selon Fellini, il tient à l'humain par le meilleur bout.

Mais revenons à l'influence de Saint François d'Assise ? Influence ? Il s'agirait plutôt de cette fraternité lointaine qu'impose l'admiration. Il y a des sympathies humaines qui se prolongent généreusement sans que l'on puisse parler d'imitation. Dans *La Strada*, quelques déchirures laissent entrevoir des images où l'on peut deviner le souvenir de Saint François.

On sait que le fils du drapier d'Assise respectait le feu, comme le meilleur élément donné à l'homme. Mon frère le feu, comme mon frère le soleil. Un jour que ses vêtements brûlaient il refusa qu'on les éteignît. Fellini place dans son film quelques feux fraternels qui accompagnent ses personnages. C'est ainsi que la plus grande flamme jaillit de l'automobile renversée, pour saluer la mort de celui qui avait en quelque sorte le plus d'âme (1).

L'admirable scène où les trois musiciens arrivent, à la queue leu leu, comme des prédicateurs d'une autre foi, pour entraîner la jeune fille vers le cirque, rappelle ce frère de Saint François qui, aux carrefours, tournait sur lui-même jusqu'à ivresse complète afin de s'écrouler devant la route à suivre.

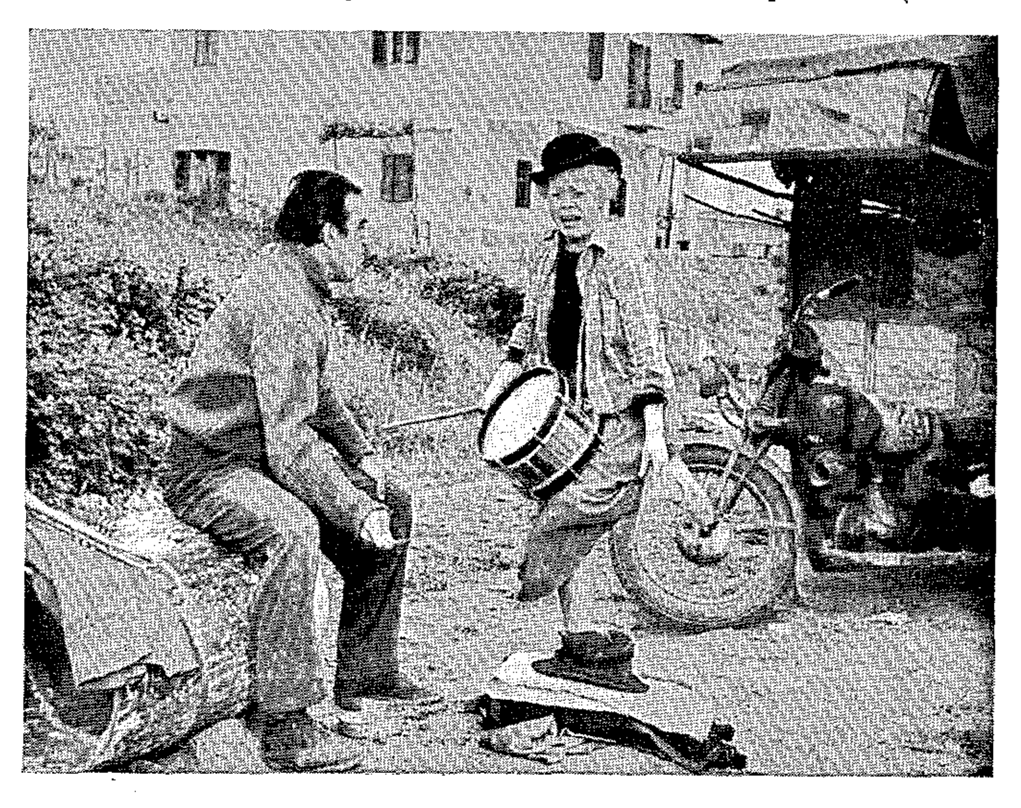
Mais le propos de Fellini dont j'ai plaisir à croire qu'il a présidé de façon très volontaire aux significations secrètes ou cachées de son film, n'était pas de transposer l'aventure du Poverello. Avec la science d'un artiste qui sait comprendre plus que prendre, Fellini sert un but personnel. S'il utilise certaines démarches, insinue par exemple la voie du destin sur des routes ordinaires, certaines montées extatiques, c'est en les déviant de leur sens mystique et pour leur en confier un autre. Un artiste déforme et reforme toujours ce qu'il admire. *La Strada* impose une vision cosmique du monde dont on ne peut guère accuser que Fellini.

La Strada est une œuvre qui suppose de la part de son auteur, en plus du génie d'expression, une parfaite connaissance de certains problèmes spirituels et une réflexion sur eux. Ce film traite en effet du sacré, je ne dis pas du religieux ni de la religion. Je parle de ce besoin primitif et spécifique à l'homme qui nous pousse au dépassement, à l'activité métaphysique, tant sous la forme religieuse que maintenant sous la forme artistique, besoin aussi fondamental que celui de durer. Il semble que Federico Fellini sache parfaitement que cet instinct est à la source des religions comme de l'art. Il nous le montre à l'état pur dans Gelsomina. Souvenons-nous d'une des premières images du film. Gelsomina à double face, côté tristesse et côté joie, la joie tournée vers la mer dans un sourire de satisfaction solitaire et irrépressible ? (A moi, cela plaît de faire l'artiste ! déclare-t-elle plus tard.) L'art, déclarait

Niestzche, est la seule activité réellement métaphysique dans notre monde. Idée chaque jour plus moderne. Il me semble que, conscient ou non, ce point de vue est celui de Fellini. La chose n'a d'ailleurs rien de surprenant. La tradition méditerranéenne n'a jamais oublié cette antique découverte faite par les Grecs. La musique. le chant, la poésie sont toujours à l'honneur dans ce petite monde païen qui rêve doucement sous les grands ornements de la foi. Fellini est Italien. Saint François luimême était pétri de croyances païennes. Quelques siècles d'activité ludique et spirituelle, à travers les remuements sociaux, continuent à inspirer les hommes.

Ce besoin fondamental d'activité sacrée, Fellini le surprend et le révèle chez les êtres les plus frustes et les plus pauvres que l'on puisse trouver dans notre monde fortement constitué du point de vue social. Il a raison. Cervantès aussi savait que les êtres les plus métaphysiques sont ceux qui ne mangent pas. Aujourd'hui, l'art correspond et répond le mieux à cette nécessité psychologique de notre nature. Fellini oriente toute sa passion vers le cirque ou la musique. Une analyse de l'intrigue du film et de sa structure le prouvera aisément.

Le voyage de Gelsomina suit un mouvement ascensionnel. De la mer, qui bat dans le film comme une grande horloge éternelle, jusqu'à la montagne où l'orage les arrête, Gelsomina monte en suivant si l'on peut dire une rampe invisible : celle de la musique. Au départ, Gelsomina ne sait rien faire, ni chanter, ni danser. Zampano lui donne sa leçon (cruelle leçon de qui ne peut pas être et ne supporte pas la liberté des autres !) Gelsomina pétille de dons, de générosités, de lyrisme et le public lui sourit. Après la noce, elle s'enfuit et sur la route rencontre les trois musiciens de cirque. La musique de cirque devient, en mineur, celle de la procession. (Il faut



Anthony Quinn et Giulietta Massina dans *La Strada* de Federico Fellini

noter ici le rôle très important confié à la musique. Elle sert de véritable monologue intérieur. Elle voyage. Le thème du Fou descend d'un instrument à corde, sur un instrument à vent puis « tombe » dans la voix humaine jusqu'à devenir l'air même...). *Cette procession* où l'on nous montre l'envers d'une châsse comme on dévoile l'envers d'un beau travail, conduit non pas à l'église mais à la représentation donnée par celui qui porte les ailes, Il Matto. Les mêmes lumières passent de la procession chrétienne à la représentation. Un enchaînement logique, et qui ne peut qu'être volontaire, nous amène à penser le décor religieux et l'émoi chrétien comme peu différent de l'émoi *artistique. Le cirque vaut l'église.*

Mais revenons à la structure du film. Le mouvement ascensionnel de Gelsomina se poursuit par la descente de Zampano. Ces directions semi-géométriques qui domptent les paysages, correspondent aux élans spirituels des êtres, sont au service d'un symbolisme direct. Les êtres *célestes montent.* Les êtres telluriques collent étroitement à la terre. Et ce n'est pas pur hasard si Zampano porte sur le bras gauche, en tatouage, un serpent. Il adhère à la terre et à la matière de la façon la plus absolue. Il est accroché au sol par d'indivisibles racines. En vain essaie-t-il de briser sa chaîne Ce primitif et unique effort de libération qu'il répète de village en village, de place en place, à travers l'Italie aussi géographique qu'esthétique (aussi *italienne* que propriété exclusive de Fellini au sens de Michaux), cet effort qu'il accomplit à genoux constitue toute sa spiritualité. Tandis que Il Matto se tient très loin, comme étranger à la pesanteur, même s'il doit un jour mourir de ce défi, Zampano lui, rampe. Le jeu d'Anthony Quinn est à ce titre digne d'admiration.

Aussi exemplaire que celui de Basehart et de Giulietta Massina, il comportait une difficulté de plus, celui de créer un personnage sans musique, silencieux et comme éteint par son propre poids. Zampano ressemble à la phrase qu'il joue sur deux notes, en levant péniblement ses doigts gourds, sur la trompette. Il fallait une intelligence profonde et quasi mythologique du personnage pour interpréter ce rôle de chair muette, sans musique, qui s'exprime par le corps, comme les bêtes, par des gestes sans paraître même s'en rendre compte, qui tue sans le vouloir, qui abandonne sans le savoir et qui oublie sans même s'en apercevoir, jusqu'au jour où comme un oiseau, le *chant* le *retrouve.*

Basehart qui tremble de chaque ride, qui remue de toute sa peau comme un taureau de combat, qui devine ce que les autres pensent, qui pourtant triomphe de son émotivité pour marcher sur la corde raide, qui va à la limite du possible, maître de *sa solitude,* rend compte somptueusement de sa nature profonde.

Cette manière de remplir un rôle réconcilie avec l'art du comédien. D'ordinaire, se montrer, s'orner, faire semblant, et n'être rien. Avec Fellini, les acteurs doivent retrouver leurs plus secrètes apparences. Il les oblige à sentir le mystère même de la vie, ces mouvements incompréhensibles dont nous demandons vainement compte à notre date de naissance, à quelques signes astraux ou tel climat ou à tout autre système de fausse explication.

Les trois personnages de *La Strada* sont tracés avec ce souci métaphysique suivant un génie égal. Et les trois acteurs méritent des éloges particuliers. Ils jouent avec une profondeur qui renouvelle l'importance même du comédien. A ce degré, il n'est pas possible à n'importe qui d'assumer un rôle devant la caméra. Démarche, nervosité, sourires, gestes, tout est étudié pour rendre sensibles ces vérités élémentaires et irrémédiables qui font notre squelette spirituel ou mental et qui, dans le rôle *particulier* de Gelsomina ou de Zampano ou du Fou, servent à la fois la chair du personnage et le mythe qu'il représente.

Basehart, léger, aérien, sautille plus qu'il ne marche. Son élément, c'est de toute évidence l'air qui nourrit le feu. Même sa mort, est mythique. Il la lit dans sa montre cassée au lieu de la souffrir réellement. Un symbolisme complexe et très

méditerranéen, rattache ensemble les idées de tête, de montre, d'horloge et de temps (2). Un poème de Machado dit à peu près :

J'ai demandé à mon horloge
Est-ce mon heure ?
Mais le silence m'a répondu
La dernière goutte, tu ne la sentiras pas.

Il Matto enregistre sa mort en regardant sa montre brisée. Il meurt d'une fracture du crâne, je suppose. Cet acteur joue constamment suivant les règles et les commandements d'un symbolisme complexe et subtil. Il évolue avec des gestes par le haut et s'en va ainsi mourir sur la pointe des pieds.

Zampano est tellurique, enfoncé dans la terre, prisonnier de sa chaîne qu'il fait éclater. Il écrase les talus qu'il monte, s'enfonce dans ses propres habits, pèse sur sa propre chair. Une haie de fils de fer barbelés les sépare de la voix qui chante la chanson du fou et de Gelsomina. Il fait alors son premier signe de politesse. Puis descend vers la mer, vers cette immense dimension horizontale que le metteur en scène emploie comme jamais on n'avait vu, au cinéma. La mer, cette horloge de l'éternité. Gelsomina en part, y revient et Zampano une première fois s'y lave les pieds. A la fin, il s'y lave le visage. L'eau est son élément second et nécessaire : l'eau, nourriture de la terre. Et quand il retourne sur la plage, il semble que ce soit la mer derrière lui qui le retienne et l'empêche de remonter vers les caravanes. Il s'asseoit et pour la première fois lève son regard vers le ciel, vers les étoiles, vers



Richard Basehart dans *La Strada*, de Federico Fellini.



Giulietta Massina, Richard Basehart et Anthony Quinn dans *La Strada*, de Federico Fellini

cette autre immensité. Admirable mouvement de frayeur. Zampano attrape la peur comme par décharge électrique. Il connaît la peur métaphysique et pleure. Puis il se couche sur le sable où on le voit s'incruster comme un coquillage, devant la Mer et le Temps (3).

Gelsomina est la plus humaine, elle qui refuse toutes les offres, toutes les sollicitations éperdues, celle du Fou d'être une artiste, celle des gens de cirque, d'avoir la vie assurée, celle de la religieuse d'entrer au couvent. Elle préfère suivre celui qui la perdra.

Ces trois acteurs parviennent, chacun dans leur monde, à nous toucher par la sonorité mystérieuse de leur nature. Que l'on compare cette manière de jouer avec la meilleure de Jean Gabin ou de Humphrey Bogart. A ces acteurs, on demande d'être eux-mêmes et de remplir en somme des fantômes de personnages avec ce que nous savons déjà de leur physique et de leur caractère, de leur psychologie générale et simpliste, avec ce qui est fixé, connu, reconnaissable et transmissible d'un film sur l'autre par le jeu tout banal de la mémoire de spectateur inattentif et paresseux, non point de délivrer cette part invisible d'un rôle qui engage la réalité la plus luxueuse d'eux-mêmes. Et la plus indiscrète !

Le metteur en scène a non seulement dirigé ses acteurs dans ce sens, mais il a placé sa caméra pour forcer cette impression. On peut dire qu'il a orienté symboliquement sa caméra, donnant à chaque acteur sa dimension métaphysique. C'est ainsi qu'il écrase Zampano photographiquement tandis qu'il soulève le Fou et regarde en face Gelsomina La caméra devient une sorte d'œil à quatrième dimension, œil méta-

physique et ce n'est pas le moindre mérite de Fellini que d'avoir eu l'intelligence et la parfaite connaissance de son sujet et de son métier pour servir jusqu'au bout le style de sa pensée, de sa vision.

Et c'est ainsi que Fellini et ses trois interprètes réussissent à nous décrire tant charnellement que mentalement et par le moyen de l'image, l'histoire servant à un tout autre but, des personnages mythiques et vrais. Ces trois héros vivent d'une vie esthétique parfaite. Ils nous arrachent cette émotion grâce à laquelle un personnage de lumière ou de papier prend pour une seconde une fulgurante réalité et demeure en nous.

Nul n'est si heureux que de s'entendre louer. Ce film loue notre nature. Et rien ne pouvait mieux correspondre à notre anxiété dans ce monde qui entrevoit sa fin possible. Fellini nous délivre à la fin de *La Strada*, comme une promesse d'éternité. La musique ne perd pas. L'esprit voyage et se donne. L'âme est contagieuse. Voilà où se tient l'espoir dans ce film cruel qui montre la mort de ce qui est vraiment humain, l'assassinat par la brute de ce qu'il y a de meilleur, l'abandon et l'oubli.

Dominique AUBIER.

NOTES

1. LE FEU : *Qui a une lumière n'est pas seul, dit un proberbe espagnol. Dans ce film chaque personne est accompagnée de sa petite lumière symbolique, lumière difficile qui est là moins pour éclairer que pour sonner la dimension intérieure de l'être. C'est ainsi que Gelsomina parle au feu, puis, dans une scène ultérieure, tient la bougie tandis que le grand corps de Zampano se tourne et se retourne dans le noir. Le feu de Zampano, quelques minutes avant sa fuite, ne s'allume pas. Il prend mal et manque toujours de bois.*

2. LA MONTRE : *Chaque pays a, dans sa tradition, certaines images. Il n'est pas rare que, dans les pays méditerranéens, les idées de montre, de tête et de vie ou de temps, soient obscurément liés. C'est ainsi que chacun porte à son bras moins une mécanique qui indique l'heure qu'un objet semi mythique qui rappelle à chacun sa vie et comment le temps est mesuré à l'homme. « Ton temps, horloge, est-ce le mien ? demande le poète. Le fou est donc touché, blessé, dans son symbole plus que dans son corps. Disons plutôt qu'il prend conscience de sa blessure à la tête en regardant sa montre brisée. Il sent sa vie au delà de son corps jusque dans son symbole.*

3. L'EAU : *Terre sans eau, corps sans âme.*

Bien penser devant la mer.

Ces proverbes méditerranéens disent clairement ce que montrent non moins clairement les images de Fellini. Zampano reçoit un seau d'eau sur la tête. C'est le poète qui le lui lance.

L'eau est l'élément qui lui manque et c'est la mer qu'il lui faut, la mer qui est l'image de l'éternel, du temps infini, etc.

LE CELLULOÏD ET LE MARBRE

par Eric Rohmer

II

LE SIÈCLE DES PEINTRES (1)

Ce n'est point sans quelque raison que le peintre, ces derniers temps, a frayé avec le poète. Les deux muses, jusqu'à nos jours assez étrangères, se sont découvert des soucis communs : un même grand souci, celui du *style*.

C'est dans cette seule perspective que je voudrais examiner ces deux sections de l'art, avec lesquelles notre cinéma nourrit des rapports fort ambigus et qu'il importe, avant tout, d'éclaircir.

Si bien des esprits honnêtes, et plus nombreux qu'on ne pense, croient que le cinéma n'est un art qu'autant qu'il imite les autres, le spectateur averti auquel je m'adresse, se flatte d'avoir depuis longtemps dépassé ce stade. D'un œil mi-indulgent, mi-lassé, il considère ces *poèmes cinématographiques*, ces films d'*essai*, bien nommés, ma foi, s'il est vrai qu'il faille tirer leçon de leur échec. Fions-nous au grand public, excellent juge, qui toujours les abhorrera. Chez trop de critiques, voire chez des hommes de métier, opérateurs ou scénaristes, je décèle je ne sais quelle admiration paralysante de la plume, du crayon ou de la palette, le sentiment que l'imagination cinématographique est fille respectueuse de l'invention picturale ou poétique.

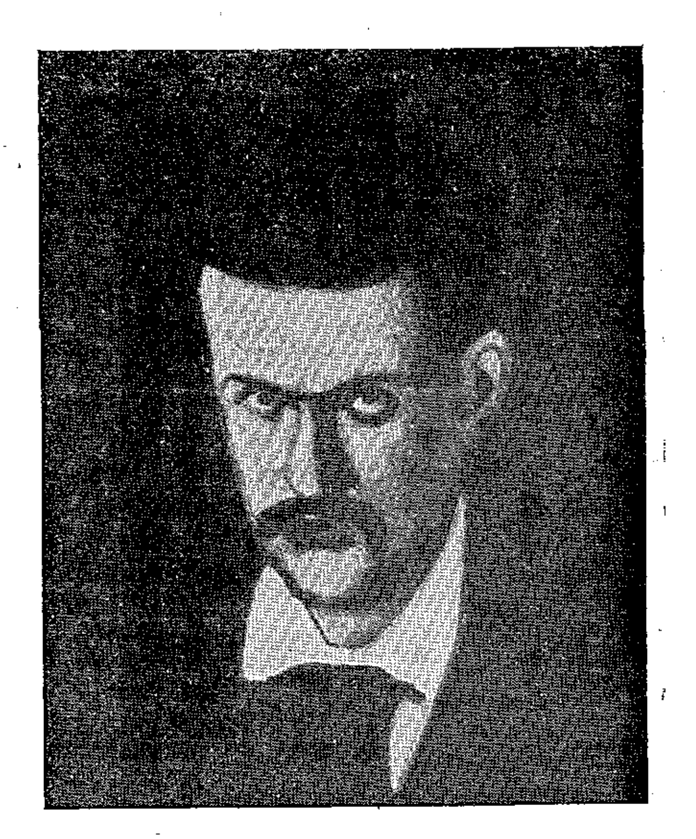
Non, je ne prétends point que le cinéaste n'a cure de la plastique; je suis près de croire que la poésie est son but et souci suprême. Mais encore, s'agit-il de bien situer notre ligne de mire. Le cinéma est un art de l'espace : cela ne prouve pas qu'il ait à chercher aide dans cette branche particulière des arts de la forme qui est la peinture, telle qu'on la conçoit depuis la Renaissance. Le cinéma, dans sa plus haute ambition, est une espèce de chant : il n'en découle pas qu'il doive emprunter à la poésie proprement dite, celle des mots, son schéma le plus formel.

*
**

« Nous ne sommes que des photographes » disait récemment Jean Renoir. Formule de modestie? Nullement. Evidence première, axiome qu'il nous faut admettre à tout prix, sous peine de fausser notre recherche. Qu'importe si, du coup, mille plaidoyers s'écroulent! A nous de bâtir une autre défense. On s'est ingénié, je sais, à démontrer que la caméra n'était pas simple instrument d'enregistrement, que l'univers de l'écran différait du réel perçu. Que de pages n'a-t-on pas écrites sur ce thème! Bien vaine entreprise! Quel besoin de prouver ce qui va de soi? Que le cinéma soit un art, au sens le plus humble du terme, une création de l'homme : bien sûr, même ses pires détracteurs le reconnaîtront! Et lorsqu'on vous aura expliqué que tel plan ressemble à un tableau de Vermeer ou de Lautrec, libre à vous de préférer Vermeer ou Lautrec; et vous aurez raison. Souvent l'envie m'a pris de dire de certains films : « presque aussi beau que la peinture ». Mais c'est ce *presque* qui m'effraie. Je n'ai que faire d'un ersatz. J'ose le dire tout crûment; jamais la plus belle photographie n'égalera le moindre trait de pinceau, le moindre lambeau de

(1) Voir le début de cette étude dans notre numéro 44.

Portrait de Cézanne, par lui-même (1861).



phrase. Si l'ambition du nouvel art n'était que de bâcler ce qu'ont parfait ses aînés, vraiment je ne donnerais pas cher de lui...

On nous rabâche que le cinéma est un art *bien qu'il* repose sur un mode mécanique de reproduction. J'affirmerai, tout au contraire : le pouvoir de reproduire exactement, bêtement, est du cinéma le plus sûr privilège. Mais alors, dira-t-on, comment interviendra le créateur, où sera sa liberté? Sa liberté? Partout, et la plus grande. Ce qu'un cinéaste digne de ce nom entend nous faire partager, ce n'est point son admiration pour les musées, mais la fascination qu'exercent sur lui les choses mêmes.

Soit, dira-t-on encore. Il est certain que le cinéma ne peut, vis-à-vis du modèle, user de la même licence que la peinture. Mais n'y a-t-il pas là une simple différence de degré? Ce respect du réel, le peintre ne le possédait-il pas, lui aussi, autrefois? Son but premier n'était-il pas de reproduire?

⁂

L'objection est si sérieuse que je me vois forcé de renchérir. Autrefois, dites-vous? Aujourd'hui peut-être encore : je crois fermement que toutes les tentatives de la peinture moderne sont nées d'un plus rigoureux besoin de cerner l'essence des chose. Manet, les Impressionnistes, Van Gogh, Cézanne, les Fauves, les Cubistes, Paul Klee n'ont-ils pas prétendu à une plus grande vérité? Cette assiette, posée sur la table, disait le peintre André Lhote, ce n'est pas un cercle, comme le représentera un enfant, ni une ellipse, non plus, comme on l'apprend à l'école, mais une courbe plus ou moins renflée selon qu'elle côtoie des surfaces plus ou moins riches de couleur ou de lumière. Notre œil exercé ne remarque même plus les « déformations »

qui indignaient les contemporains de Cézanne et qu'on attribuait candidement à l'astigmatisme du peintre!

Quel est, dans ce cas, le critère de l'exactitude? En affinant, changeant notre regard, l'Art s'est fait fort de changer le monde. Telle reproduction d'un dernier Matisse à quelque devanture, en passant, entrevu, semble déverser par ses hautes baies une lumière si juste que, de la rue parisienne où nous cheminons, nous n'apercevons plus que l'irréelle saveur de vieille estampe. Bien loin de dénigrer l'art moderne, je dirai qu'il n'est pas une des œuvres des grands maîtres de ce XXe siècle qui ne m'ait appris à voir, et par un plus ou moins long ou violent détour, finalement ramené aux choses mêmes. Ce n'est pas tant le style, la qualité du trait, la main de l'homme, l'homme même et l'impétuosité touffue de ses humeurs que j'admire dans les toiles d'un Cézanne, d'un Bonnard, d'un Matisse, d'un Picasso, d'un Klee : je les aime pour ce qu'elles m'ont conduit à découvrir, parce qu'elles me renvoient à une réalité qui n'est pas elles; parce qu'elles sont vraies.

Tel est l'hommage que je veux rendre — et je n'en vois pas de plus haut — à l'art roi de ce demi-siècle; et il semble bien que le génie de ses huit ou dix plus brillants représentants n'ait pas d'égal dans les autres domaines. Le passé nous offre maint exemple de ces floraisons privilégiées : qui oserait comparer le meilleur peintre du XVIIIe à Bach, à Mozart, ou le plus grand des polyphonistes à Michel-Ange ou Vinci? Période exceptionnelle, certes, que ce début de siècle, qui vit la peinture grimper, soudain, si haut et aux autres arts imposer ses lois. Aussi prémuni qu'on fût contre ses avances, ne pouvait-on s'empêcher de porter un œil d'envie sur tant de jeunesse, tant de prodigieuse fécondité. Sûrement, calmement elle s'était installée en tête de file. Elle déployait un étendard qui n'était pas celui de l'anarchie, du refus, mais d'une liberté, solidement, de plein gré, mariée à l'ordre ancien. Non sans tapage, ni sans bris, mais détendue, parfois souriante, s'offrant le luxe de préférer la joie au tourment, l'harmonie au chaos, classique d'affinités, sinon d'intention, elle inondait le tendre ciel parisien de tout l'éclat de ses teintes franches. On dissertait sur elle à l'envie, et, par la brèche ainsi ouverte, l'imposant mausolée de l'Art nous égrenait les plus jaloux de ses secrets.

Chant du cygne? Seconde naissance? A coup sûr éblouissant flamboiement auquel je vois mille explications séduisantes, mais que je doute qu'il soit possible d'accorder. La plus simple est, je pense, qu'étant le plus objectif des arts, le plus réfractaire à trahir d'emblée le tumulte de nos mouvements organiques, comme la ferveur du cœur ou de l'âme, elle dut connaître un exceptionnel essor en notre siècle d'intelligence et d'aimable anarchie. Les arts d'excitation comme la musique, la danse, la poésie se flétrissent sevrés de leur humus natal, alors que la peinture, curieuse d'instinct et vagabonde, garde son teint, sa tradition quelle que soit la pâture. Parce qu'elle ignore le mouvement, s'étale dans l'espace, elle se trouve être douée d'une première fonction lénifiante qui permettra, justifiera toutes les audaces. Parce qu'elle se propose d'imiter, et que l'existence du modèle, du motif lui sert de frein, d'autorité, elle usera de sa liberté sans remords.

***

C'est à quoi je songeais, un soir qu'une bourrasque de novembre m'avait arrêté sous la marquise d'une librairie d'art. Matisse venait de mourir et je pouvais contempler, derrière la vitre, la reproduction d'une de ses dernières œuvres : papier collé aux motifs végétaux. Je ne sais quelle fascination exercèrent sur moi ce vermillon, ce vert, ce mauve, ce thème à la fois marin et silvestre, ces surfaces plates et stables, mais qu'une chiquenaude eût suffi pour gonfler et animer soudain, tant elles étaient riches de mouvements et de dimensions latentes; une drogue s'infiltrait en moi, par le canal de mes yeux; un charme me tenait, aussi impérieux que celui d'une phrase musicale; j'accédais au plus haut, au plus violent plaisir qui pût être donné à la vue; je comprenais, approuvais l'orgueil effréné du peintre moderne, notre religion du trait, de la touche, de la signature... Mais déjà au plus fort de



Edouard Manet : Jeune fille en blanc



Pablo Picasso : Portrait de femme

ma contemplation, un doute m'avait saisi, non sur la qualité de ce plaisir, mais la pureté de mon regard : s'attachait-il ingénument à l'œuvre nue? Ne s'attardait-il pas plutôt dans le lacis touffu qui reliait ce tableau à cent, à mille autres du même peintre, de ses contemporains, de ses devanciers? Je croyais goûter en amateur, je n'admirais qu'en érudit. Car, comment un œil naïf eût-il pu estimer une telle peinture? Il n'y aurait vu, on l'en excuse, qu'enfantillage et barbarie.

***

La peinture est née d'un besoin, qui est la chose, justement, dont elle s'embarrasse le moins à l'heure présente. Ainsi s'expliquent mille sophismes que nous avalons complaisamment. Tel jeune peintre, auteur ou musicien ne se fait-il pas fort de liquider un matériel par lui décrété archi-usé? Qu'il suive jusqu'au bout son propre raisonnement, mette en question jusqu'à l'existence de l'art qu'il pratique. Il veut effacer l'objet, remplacer le mot par la syllabe, le son par le bruit. Mais qui l'oblige à peindre, à composer des poèmes, des sonates, s'il a des choses visibles, du langage, de l'instrument de musique une telle méfiance? Le plus grand chef cuisinier du monde pousse-t-il le raffinement jusqu'à confectionner pour quelque palais blasé des mets incomestibles ? Qu'on me pardonne l'incongruité de la comparaison. Je ne cherche qu'à mettre en face d'une évidence toute simple, si simple qu'elle n'accroche point la vue. Nous avons appris de nos prédécesseurs à couvrir certains rectangles de toile. Pourquoi? Etait-ce là un jeu, comme celui des cartes ou des échecs? Nous avons appris à nous réunir dans des salles de concerts? Etait-ce pour sacrifier à quelque superstition baroque?

Cette question, nous omettons de nous la poser; nous la trouvons, en tout cas, fort vulgaire. « Il faut bien, dit-on, tout au plus, que l'art repose sur des conventions ». Curieuse réponse de la part d'esprits si acharnés à dénoncer toute convention! Pour ma part, je crois que le dessein premier du peintre a été de reproduire une fraction du monde réel que, pour une raison ou une autre, simple plaisir, fétichisme, ou foi religieuse, nous aimerons à garder sous nos yeux. Il est inquiétant qu'aujourd'hui la plupart des grandes œuvres ne soient plus faites, à de rares excep-

tions, pour l'intimité d'une chambre, d'un salon, mais la froideur d'un musée, ou, *pis encore*, le sinistre entrepôt d'un collectionneur. L'artiste n'a plus l'ambition modeste de plaire à son client, mais celle d'enrichir le patrimoine de l'humanité. Je ne dis pas que l'entreprise soit sans grandeur, mais, simplement, contradictoire et me fait songer à ces jouets si perfectionnés qu'on interdit aux enfants d'y porter les mains.

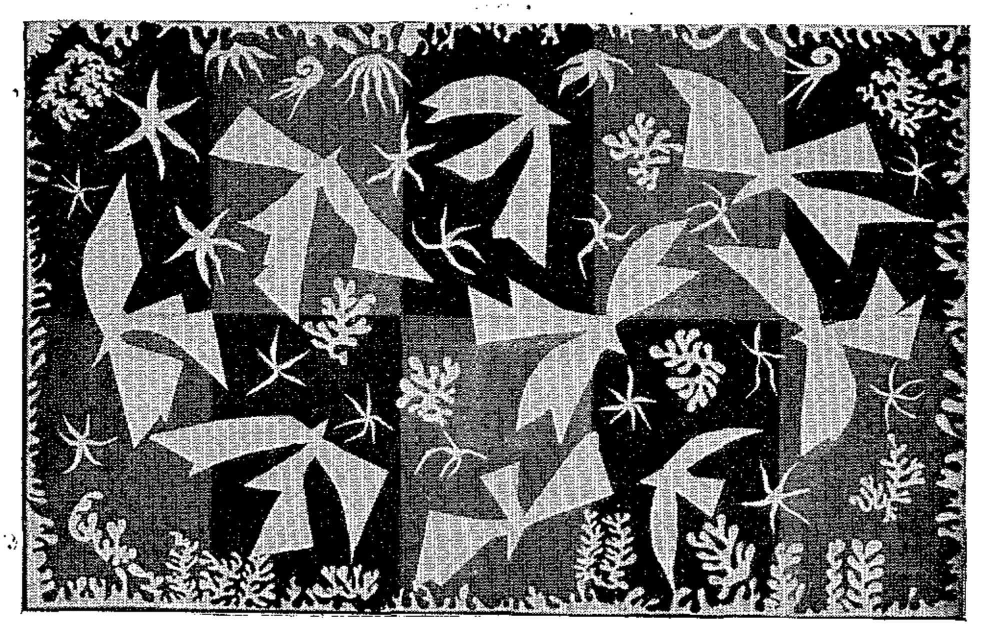
Je doute que les heureux possesseurs de toiles de Matisse soient à même de suivre le conseil du peintre : « Les contempler au calme, assis dans un bon fauteuil ». Le pourraient-ils, que leur plaisir serait gâché par le regret de ne posséder qu'un ou quelques-uns des spécimens d'une œuvre entière, coupée de laquelle une toile seule est peu de chose. Et cette œuvre entière même, lui accorderions-nous quelque prix, si elle surgissait tout à coup à nos yeux ignorants de l'histoire de l'art? La grandeur seule des Anciens nous autorise à goûter les Modernes. Si la « Joconde » n'avait pas existé, pourrions-nous décemment jeter les yeux sur ces visages dont le contour seul est indiqué d'un maigre trait? Jamais époque ne fut moins iconoclaste que la nôtre. Et comment pourrait-elle l'être? Jusqu'à nos jours, les autres siècles couvraient d'une ombre épaisse, parfois totale, les monuments des âges précédents. Consentirions-nous à vivre dans la seule intimité des peintres abstraits, de la musique atonale? Le catalogue d'une maison de disques ou d'éditions d'Art donnera la réponse : non, nous ne l'avons pas accepté.

*
**

Idée séduisante, que l'Art change la nature, et que nous avons, tout à l'heure, failli prendre pour nôtre. Si l'art modifiait tant notre vision des choses, nous verrait-on si sensibles aux chefs-d'œuvre du passé? Gardons-nous de prendre à la lettre les paradoxes de certains peintres modernes : sans doute peignent-ils comme ils voient et apprennent-ils au public à voir comme eux, mais c'est là une vision de luxe, et nous savons reprendre nos yeux de tous les jours. Mais quels sont, dira-t-on, ces yeux ordinaires? La photographie, vraiment sera-t-elle votre étalon?

« La photographie... ou presque », répliquai-je sans fausse honte. Que depuis l'invention de celle-ci, l'art ait pris une direction toute nouvelle, n'est pas coïncidence : les vœux qu'elle comble, nulle peinture n'avait su mieux les satisfaire : celui par exemple de conserver l'image d'un objet cher, l'expression d'un visage, l'unique d'un événement « pris sur le vif ». Besoin que je crois noble, même s'il ne semble pas ressortir à l'esthétique. Oui, ce besoin la peinture l'avait autrefois comblé : impureté, scorie, dit-on aujourd'hui. Je comprend cette attitude, de la part de l'artiste : mais libre à chacun de ne s'intéresser en tel visage qu'à ce que le peintre actuel, délibérément, néglige. Si la photographie est, justement, un art mineur, ce n'est pas parce qu'elle ne sait qu'exactement reproduire : je lui reprocherais plutôt son inexactitude, la platitude de ses surfaces, la dureté de ses contrastes, la rigidité qu'elle impose à ce qui est souple et vivant. Mais le plus grand des peintres osera-t-il prétendre que le visage qu'il a peint *est plus vrai que celui que nous montre l'écran?* Q'il ne se dérobe pas à l'aide d'un « ce n'est pas aussi *beau* » ou « ce n'est pas de *l'art* ». Je montrerai prochainement que ce peut être tout aussi beau, et que *cela est bien de l'art,* pour qui consent seulement à changer de point de vue.

S'il est des époques où notre amour de l'art est sectaire, exclusif, il en est d'autres, au contraire, où il s'accorde admirablement avec nos autres passions. Ce n'est pas rendre hommage aux Beaux-Arts, mais bien leur faire injure que de figurer leur évolution comme un processus naturel et continu, de ne voir en eux qu'un reflet, un épiphénomène, le thermomètre d'une civilisation, le fruit d'une vision du monde, d'une sensibilité chaque jour différente de celle de la veille. Non, l'art comme un organisme autonome, croit de sa propre force, comme un être doué de vie, il a son enfance, sa maturité, sa vieillesse : à chaque âge son charme propre, mais il n'empêche que les premiers nous séduisent par ce qu'ils portent en eux de promesses, les



Henri Matisse : Le ciel.

derniers par ce qu'ils drainent de souvenirs. A la période mûre, classique, il est légitime qu'un préjugé favorable soit accordé.

Je ne sais combien de centaines, de milliers d'années, notre civilisation est destinée à vivre encore; mais il est sûr que si l'inspiration des peintres se tarit, ce n'est point que cette sensibilité à la beauté des formes et des couleurs, dont nous faisons aujourd'hui tant de cas, puisse nous apparaître un jour comme l'indice d'une mentalité puérile. Je gage que nous contemplerons encore avec les mêmes yeux les chefs-d'œuvre du passé. Si l'art doit mourir, c'est sous la poussée de cette force intérieure, qui, aujourd'hui, le fait vivre : chaque trait de crayon, chaque coup de pinceau d'un peintre digne de ce nom, en même temps qu'il ouvre une voie, ferme une porte derrière lui. Et, par un phénomène que je parviens mal à expliquer, si ces portes ne peuvent être franchies à rebours, le nombre des routes nouvelles n'est pas infini. Tout retour en arrière est impossible et déjà, signe terrible, aussi hardis qu'ils veulent être dans leur marche en avant, nos jeunes peintres s'aperçoivent que leurs précurseurs immédiats *ont été plus loin qu'eux.*

Un art, précisément, est aujourd'hui dans toute la force de ce *classicisme,* dans tout l'éclat de cette santé que les autres ont à jamais perdue. Il nous rassure du fait de sa seule existence, nous montre que la cause de la civilisation et celle de certaines formes d'art ne sont pas aussi étroitement liées que nous l'avions cru, que l'homme est moins profondément engagé dans l'aventure périlleuse où la passion esthétique l'avait naguère entraîné. Devant l'écran neuf tous nos anciens désirs, nos traditions, nos idées de toujours sont arrivées fidèles au rendez-vous; malgré notre scepticisme, notre goût de révolte, ma foi, nous ne les avons pas trop boudées. Tout ce que nous nous étions acharné à détruire, une invention soudaine nous le rendait, mais rajeuni, lavé de cette patine qui justifiait notre ancienne désaffection. Nous comprenions que l'épopée moderne de la peinture n'avait ravi qu'un fragment de nous. Aimerions-nous moins celle-ci, pour le savoir? Une poussière de moins, je le crains. Suis-je injuste? Attendez encore pour vous récrier. Mille fois plus dur je me propose d'être pour la *poésie*, la *musique*, l'*architecture*, qui feront l'objet des prochaines rubriques.

Eric ROHMER.

CINÉMA D'ANIMATION

MILLÉSIME 54 ET 55

par André Martin

Comme les autres années, le hasard qui préside au choix des sélections nationales n'a pas réussi à écarter complètement les films d'animations des œuvres présentées au Festival de Cannes, permettant ainsi aux partisans obstinés de ce cinéma, de se faire une idée partielle de la production mondiale actuelle.

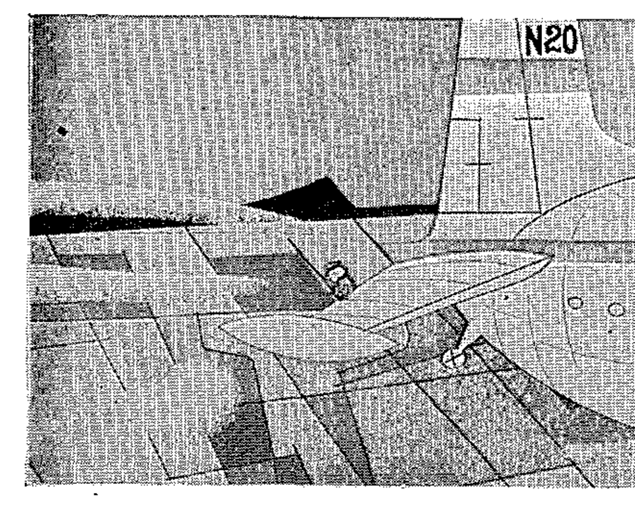
EN ATTENDANT MIEUX

Story of Light, film de marionnettes de Jop Geesing, que présentaient les Pays-Bas appartient à ce type d'œuvre de prestige et de propagande industrielle, dont le scénario commence au déluge pour finir sur le label de la maison. Commandé par la General Electric, *Story of Light* retrace l'évolution des techniques de l'éclairage, de l'invention du feu à celle de la première lampe à incandescence, par Thomas Alba Edison.

Le réalisateur Jop Geesing est certainement un homme d'affaires avisé. Un moment associé avec Martin Toonder (le seul réalisateur hollandais intéressant) il a vite fondé, près d'Amsterdam, ses propres studios, auxquels il a donné le nom de Dollywood. Quelques-unes de ses productions ont connu une diffusion mondiale : *The Big Four, Une Visite à Bols, Concert de Gala.* Prenant la succession de Georg Pal, parti à Hollywood, il a réalisé, pour Philips, *La Kermesse Fantastique.*

A l'intention de *Story of Light*, et par la même occasion, à celle des films pour industriels qui sont maintenant de plus en plus nombreux, il va falloir définir les principes d'une esthétique de la « qualité suffisante » propre à satisfaire les Conseils d'administration. *Story of Light* avait tout pour séduire un jury moins intrépide et





Mr. Magoo découvre le grand écran en même temps que l'U.P.A.

compétent que celui de Cannes (qui a eu le talent de donner le Grand Prix du court métrage au minuscule et à l'inclassable *Blinkity Blank*, de Norman McLaren). La *Kermesse* dont le clinquant n'a rien à envier à celui de *Story of Light*, a obtenu en 1951, à Venise, le Grand Prix d'Honneur.

Ce film d'animation ne néglige aucune des qualités cinématographiques qu'exigent les messieurs qui ont pignon sur rue. La couleur est impeccable, la musique superbement symphonique, les décors, les mouvements, les personnages nombreux et coûteux. Mais, au delà de cette abondance, les marionnettes sont laides et sans style. La plastiline facile à travailler, rend les changements d'expression aisés, mais elle incite aussi à la paresse et à l'indétermination. La facilité des truquages remplace la proportion et le style. De semblables œuvres, qui allient une telle puissance de satisfaction personnelle à d'aussi graves fléchissements artistiques, méritent d'être sévèrement signalées. Ces productions compensées et prestigieuses qui pourraient devenir des occasions de progrès cinématographique, s'enlisent dans le brillant académique et industriel pour la satisfaction des deux mondes. Car la réputation de Jop Geesing gagne les hémisphères. L'hebdomadaire *Life* qui voit grand, vient de lui commander une série de quatre courts métrages : *The World we live in*. La maison Philips, enchantée de l'étincelant embrouillamini de *La Kermesse Fantastique*, ne considère plus les chefs-d'œuvre de Pal que comme des bandes historiques.

Ce n'est pas tout. *Story of Light*, simple copie, ou remake d'un autre film d'animation anglais : *Story of Time* doit être placé dans cette chronique des analogies honteuses que la revue *Vendre* tient à jour sous le titre de « Ceux qui ne s'en font pas ». Pour la bonne marche juridique de l'affaire, il est possible de distinguer au générique, à côté du nom de Henk Cabos, celui de Jan Coolen, qui réalisa pour la Signal Film et Robert Leffingwell un remarquable *Story of Time* dédié aux montres en général et à la marque Rolex en particulier. On retrouve dans *Story of Light*, les mêmes mouvements d'instruments dans l'espace, l'ouverture et la conclusion sur un même travelling stellaire, des identités musicales et plastiques si nombreuses, que cette œuvre donne constamment une impression de copie malaisée.

L'Antilope d'Or (1954) du réalisateur russe L. Atamanov, qui fit *La Fleur écarlate*, échappe à l'ennui : cet aliment de base du dessin animé soviétique et éducatif. Rapide et cursif, *L'Antilope d'Or* illustre une légende hindoue. Une antilope merveilleuse sème des pièces d'or en courant. Le gros radjah repu convoite cet or illimité, et irait même jusqu'à tuer le petit ami de l'antilope si... Comme de nombreux confrères soviétiques, Atamanov anime parfaitement les sauts de cavales légendaires. Mais l'ankylose et l'absence de caractère des personnages contrastent regrettablement avec la grâce et la prestesse de l'antilope. Le film a obtenu un prix. Mais beaucoup prétendent que ce n'est que le prix de susceptibilité. Pourtant, ce que nous avons pu voir de Gromberg, Gromov et surtout Passchenko (*Le Petit chat désobéissant*) laisse croire que l'on peut attendre de l'U.R.S.S. des films d'animation non dénués d'intérêt.

*

L'U.P.A. nous présente son premier cinémascope : *When Magoo Flew* (Le Jour où Magoo vola). Le réalisateur, Pete Burness, s'est toujours consacré plus spécialement à ce personnage célèbre, et a signé quelques-uns des meilleurs courts métrages de la série : *Trouble Indemnity* (Mr. Magoo s'assure), *Sloppy Jalopy* (Les Excentricités de Mr. Magoo), *The Dog Snatcher* (Mr. Magoo dresseur de chiens), *Safety Spin* (Magoo repasse son permis de conduire), *Mr Magoo's Masterpiece* (Mr Magoo détective malgré lui). On retrouve au générique les noms d'animateurs de nombreux films de Burness : Rudy Larriva, Cecil Surry, et Rob Mc Intosh qui, cette fois, a signé la mise en couleurs. Le dessin de Sterling Sturtevant ne néglige aucun des effets de la plastique « moderne », mais ne parvient pas à imposer un style. Le scenario de Barbara Hammer et Ted Pierce met en valeur le célèbre myope Magoo. Celui-ci fait la queue, prend un ticket à une balance automatique, puis monte dans un avion

toujours persuadé qu'il entre dans un cinéma. Il prend les signaux de départ pour l'illumination de l'écran. La poursuite d'un escroc par un détective devient péripéties d'un film policier. En se promenant, sans peur sur les ailes de l'avion en marche, Magoo découvre les joies du « wide screen ». A l'atterrissage, il sort satisfait, regrettant toutefois de n'avoir pas vu de dessin-animé. Dans ce nouveau format l'U.P.A. nous doit une œuvre ayant l'importance et les qualités décisives de *Rotty-too-toot*, *Willie the Kid*, *The Tell Tale Heart*, *A unicorn in the garden*, ou même *Sloppy Jalopy*.

Heureusement, les deux chefs de file infatigables du cinéma d'animation : Jiri Trnka et Norman McLaren étaient cette année représentés à Cannes.

SILENCE DE TRNKA

Tout d'abord, au cours d'une sélection de films pour enfants, Sonika Bo a présenté au Club Cendrillon : *Kutaseik et Kutelka* de Jiri Trnka, en le baptisant pour la circonstance : *Guignol et Guignolette*. Le film est réalisé, sur une musique de Vaclav Trojan, avec des marionnettes à gaine. Un clown commente l'action, et sur le castelet s'animent les deux personnages : une petite fille vaillante et un vilain paresseux. La mise en scène est simple et infiniment soignée. Ce service rendu à la cinématographie tchèque profite de la prodigieuse maîtrise de Trnka dans tous les systèmes de contrôle de marionnette (gaine, fil ou rotules), mais n'ajoute rien à sa gloire.

Le Brave soldat Chveik, par contre, est un incontestable chef d'œuvre, mais aussi, de tous les films du grand maître tchèque, le plus chiffré, le plus national et le plus intraduisible. Tout d'abord à cause des caractéristiques du personnage de Joroslav Hasek, ce brave soldat Chveik, si populaire en Tchécoslovaquie, mais qui est presque inconnu en France. Ce qui est dommage, dans la mesure où ce personnage est unique dans les annales de la satire. Chveik est d'abord un conformiste modèle, le crétin officiel qui accepte tous les bobards, part à la guerre ventre à terre, éperdu d'attention pour ses supérieurs. Mais sa désarmante candeur cache une malice et une prudence qui le sauve des idées reçues. Quant à son zèle, il rend presque fous les bénéficiaires. Enfin, intarissable à la moindre occasion, il ne peut s'empêcher de raconter de petits épisodes de la vie domestique ou de la vie publique. Trnka est le plus récent adaptateur des aventures de ce héros, qui a déjà inspiré de nombreux dessinateurs et metteurs en scène de théâtre ou de cinéma. Il en a tiré un film composé de trois épisodes : *Chveik et le Cognac*, *Chveik dans le train* et *Un voyage pénible*.

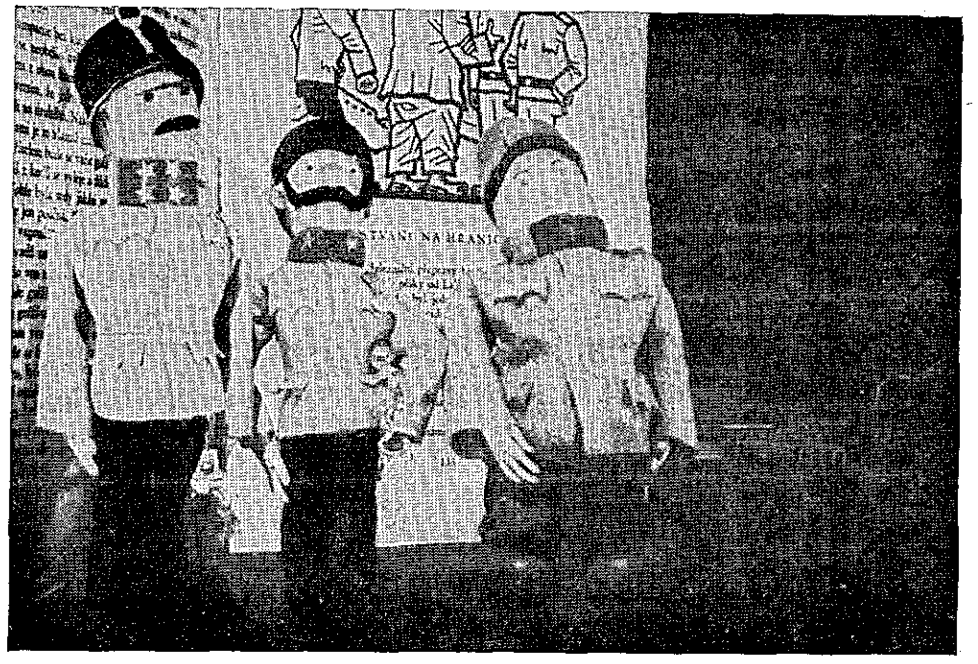
D'autre part dans *Chveik*, Trnka perfectionne les subtiles qualités de son style. La grande nouveauté du ton cinématographique de ses films réside dans l'originalité de la proposition spectaculaire et dans le mode d'utilisation du temps cinématographique. Tout le cinéma est actuellement dominé par la syntaxe impérative d'œuvres qui,

---

Page 19 : En haut de gauche à droite : Le premier Chveik de cinéma : Karel Noll dans le film de Karl Lamac tourné en 1926, puis Sasa Kasilov dans celui de Martin Fric réalisé en 1931, et enfin une des milliers de marionnettes qui ont représenté les aventures du brave soldat. Il manque encore celui de Gustave Machaty, celui de Youtkevitch, celui que Piscator montra au théâtre et dans lequel intervenaient des projections dessinées par Georges Grosz.

En dessous : A tous ces visages, il faut ajouter celui que l'illustrateur Josef Lada a prêté à Chveik et ses protagonistes, et que pas un Tchèque n'ignore. Jiri Trnka a voulu, dans son film, respecter cette apparence populaire.

Voici donc enfin, Chveik, le sous-lieutenant Dub et le lieutenant Lukas. Certe l'ignorance du caractère national de Chveik ne facilite pas la compréhension de l'œuvre. Le commentaire français déséquilibre le film. Mais, abondamment présenté, le son original respecté, *Le Brave Soldat Chveik* ne déchaînera pas encore l'enthousiasme. Car, aucun usage cinématographique, aucune bonne habitude n'a préparé les amateurs de cinéma à une telle austérité, démunie d'ornements et de bouffissures spectaculaires. L'incantation de détail, la suggestion sans drame ne touche pas les impatiences distraites et cabrées. Les films de Trnka ont plus de rapports avec les pierres romanes des tympans bourguignons et les chapiteaux d'Autun et de Vézelay qu'avec le Cinéma, tel qu'on le parle aujourd'hui.



par des effets projetés, des percussions et des fixations de l'attention, *imposent leur rythme.* (De Griffith à Eisenstein, en passant par Chaplin, pour finir à Clair, Clouzot, etc...). L'attitude spectaculaire de Trnka, totalement différente, exige une attention, une participation compétente ; celle du spectateur de Nô japonais, celle du croyant à un office, celle du lecteur attentif de « l'Equipe » à un match important. Son art calme et moral est composé de valeurs qui ne vont pas au devant du spectateur, mais doivent être saisies par lui. De l'ensemble se dégage une qualité particulière de silence qui n'appartient qu'à Trnka.

Dans le *Prince Bayaya* les foules les plus denses n'exhalent que quelques chuchotements et des ambiances étouffées. Les terribles monstres arrivent sur la ville sans flons-flons tragiques. Dans *Le Moulin du Diable* les légers cris d'oiseaux et les bruits de clochers lointains ne troublent pas un silence pastoral. Dans *Chveik*, avec l'aide du compositeur Vaclav Trojan, Trnka est allé beaucoup plus loin. L'auteur des remarquables partitions de *L'Année Tchèque*, du *Rossignol de l'Empereur de Chine*, du *Prince Bayaya*, du *Moulin du Diable* et de l'inoubliable oratorio des *Vieilles Légendes Tchèques* a seulement noté une petite marche militaire viennoise archi-connue. Mais il a en outre réglé tous les bruits de la gare : cloches, chocs de trains, échos, cris et commandements, bruits de pas et des demis-tours réglementaires. Sur cette trame sonore discrète Trnka a bâti une animation d'une stupéfiante précision, tressée à même les sons, et qui forme avec eux un ensemble indissoluble. L'image et les bruits sont concertants. Et le brusque éclat du lorgnon du sous-lieutenant Dub s'appuie sur un léger cri de locomotive. Sur cet accord délicat surviennent, par vagues renouvelées, les monologues de Chveik.

Il est presque impossible de sous-titrer ou de traduire cette précieuse matière cinématographique. Cependant, Maurice Blondeau et les Equipes Cinématographiques se sont attaqués à cette tâche ingrate. Le second épisode doublé, *Chveik dans le Train*, présenté à Cannes a sans doute été commenté en français avec beaucoup de soin, de bonne volonté et même d'astuce. Dans la mesure où la paresse automatique du public incite celui-ci à revenir toujours de l'inconnu au connu il était adroit de demander à Noël-Noël de prêter sa voix célèbre à Chveik. Mais dans celle où Chveik ne ressemble absolument pas « comme un frère » à Adémaï il est grave de remplacer l'inimitable et stupéfiante naïveté raisonnante du brave soldat Chveik pas les bredouillements ahuris d'Adémaï.

Le commentaire de la version originale, dit par Jan Werich, l'un des meilleurs interprètes tchèques est un exemple du parti pris dans le texte. Les imitations caricaturales des voix de certains personnages ne quittent jamais le ton général du récit, fait à voix basse et naturelle. Adémaï au contraire, parle fort, ne respire pas dans le temps et ne sait pas faire du commentaire un élément du film. A certains moments les bruits amoureusement disposés par Trojan et Trnka disparaissent. Que pourraient dire les auditeurs d'un quatuor inédit, présenté en première audition, si l'on supprimait arbitrairement un pupitre, et si l'on ajoutait un présentateur qui pendant toute l'exécution commenterait l'œuvre à docte voix. C'est pourtant dans ces conditions que les spectateurs de Cannes, ont vu ce premier épisode. Ils ont été déçus, mais par quelque chose qui n'avait rien à voir avec le film initial. La comparaison est facile à faire si la V.O. existe encore. Est-il possible d'éviter aux deux autres épisodes le sort du premier ?

*

Chaque film de Trnka constitue pour ses marionnettes, le terme nouveau d'une passionnante évolution. Les poupées à tête sphérique de *Spalicek* sont passées par le hiératisme médiéval de Bayaya, pour aboutir à la splendide stylisation épique des *Vieilles Légendes Tchèques*. Pour Le *Brave Soldat Chveik* Trnka n'a pas eu à créer les marionnettes d'après ses propres croquis. Le plus grand nombre des Tchèques voient Chveik sous les traits que lui a donnés l'illustrateur Josef Lada. Trnka

a conservé cet aspect populaire. Ce qui l'a obligé à mettre au point de multiples formes caricaturales et à accepter une variété qu'il avait jusqu'à présent évitée, même dans son burlesque *Chant de la prairie*. Mais cette fois encore, il parvient à user du disparate humoristique avec sa maîtrise coutumière. Les têtes peuvent prendre toutes les formes : pêche, pomme, poire ; la bouche du sous-lieutenant Dub s'articuler comme dans les moins bonnes marionnettes des Piccoli, les personnages sont toujours aussi fascinants.

De plus, Trnka joue dans *Chveik* avec plusieurs techniques d'animation, en joignant à la marionnette à rotule, l'animation de papier découpé qu'il avait déjà utilisée, seule dans *Le Cirque*, et combinée avec des marionnettes dans *Les Deux Frimas*. Lorsque Chveik se lance dans ses récits circonstanciés : qu'il s'agisse de la triste aventure de l'aiguilleur Jungwirt, ou de Von Brumerang, le « père élastique », ce sont des personnages en papier découpé qui entrent dans l'image. A la perfection colorée du *Cirque*, Trnka a préféré une rusticité cartonnière proche de celle que l'on aime dans les films d'Emile Cohl. Les couleurs sont celles du bristol et de l'encre de chine que rehausse parfois un vert de papier buvard. Les cöntours des personnages ont le cerne rude du dessin de Josef Lada qui rappelle souvent Grosz, par sa virulence.

Avec *Le Chapiteau sous les étoiles*, le cinéma polonais nous réservait la surprise d'un nouveau cinéma d'animation nationale. Jusqu'à présent les réalisations polonaises en marionnettes n'avaient jamais dépassé l'honnête moyenne sans espoir des productions allemandes, françaises, hollandaises. La laideur des personnages, l'incertitude de la décoration et de la mise en scène des films de Zenon Wasilewski (*Le Dragon de Cracovie*) ou de ceux de Ryszard Potocki (*Powel et Gawel*) appelaient un renouveau radical.

Un premier film, *Le Verger du père Laurent* signala Wlodzimierz Haupe, ainsi que sa femme Halina Bielinska qui signait les marionnettes et les décors, à l'attention des spectateurs exigeants. L'animation défectueuse prouvait qu'ils n'avaient pas encore mis au point ou obtenu le rigoureux appareillage sans lequel il n'est pas possible de réaliser un film de marionnettes valable. Mais les qualités de la composition et de la couleur étaient certaines.

Le *Chapiteau sous les Etoiles* confirme le bien-fondé de cette attente.

Il est vrai que Haupe a suivi le bon exemple. Avant de devenir réalisateur, plusieurs années de représentation commerciale à Prague, lui ont permis de suivre de près le travail de Trnka. L'influence du grand marionnettiste sur son style est maintenant évidente. Le calme du déroulement, la magie des effets visuels, le mutisme merveilleux des éléphants acrobates virevoltant sur des trapèzes, des écuyères à l'équilibre jamais menacé, du dompteur mangé qui change



Le Chapiteau sous les étoiles. Pour la première fois, des marionnettes ingénieuses et vives qui ne sont pas de Georg Pal, Jiri Trnka ou Karel Zeman, mais d'un jeune réalisateur polonais : Wlodzimierz Haupe.

de tête, l'attente du petit noir perdu dans les étoiles rappellent la sérénité de *Spalicek*. Un épisode stellaire d'amitié planétaire, avec télévision et baiser de paix s'introduit avec une obstination un peu artificielle que le bon sentiment ne parvient pas à dissimuler. Mais le déroulement décidé de l'ensemble des marionnettes remarquablement stylisées, nous autorise à espérer de Haupe une œuvre importante.

CINEMA SANS CAMERA

« ***...D'où il découle qu'il est erroné, peut-être, de voir en Louis***
« ***Lumière le père du cinéma puisque ce qu'il inventa ce n'est pas la***
« ***pellicule dont McLaren a encore besoin, mais la camera dont***
« ***McLaren se passe.*** »

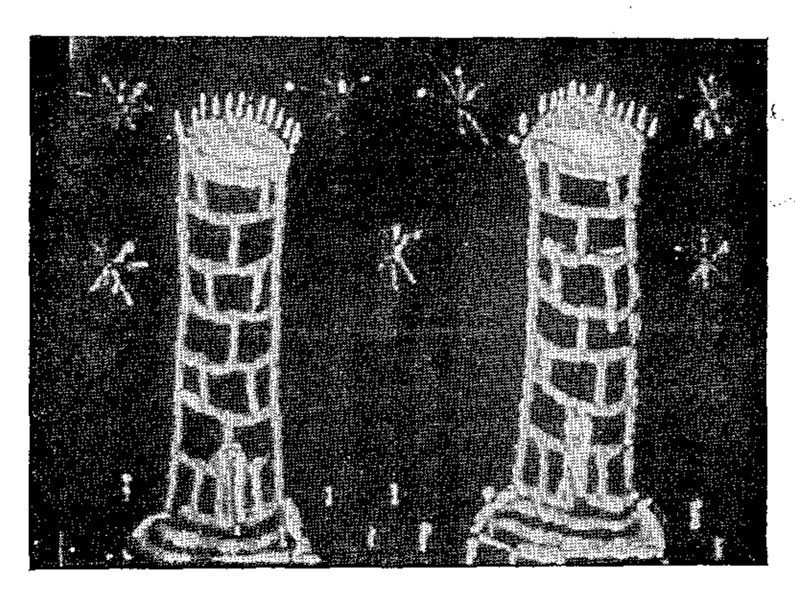
Simone Dubreuilh.

Voici déjà deux mois que *Blinkity Blank* a été présenté devant le large public du Festival de Cannes, et qu'il a obtenu, malgré sa singularité la Palme d'Or du court métrage. Pour la première fois au monde (y compris le Canada), ce film a été présenté normalement, dans le cadre de l'exploitation courante, avec *Marcelino Pan Y Vino* de Vajda. Malgré cela, et mis à part quelques amateurs qui n'ont jamais perdu McLaren de vue, de nombreux critiques qui ont parlé de *Marcelino* n'ont pas encore remis leur copie sur *Blinkity Blank*. C'est la première fois qu'un grand Prix du court métrage fait autant et aussi peu de bruit : émotion trop intense ? Mutisme embarrassé ? Indifférence ? Incompétence ? Respect ? Un film comme *Blinkity Blank* souligne effectivement l'impuissance des jargons critiques à saisir l'essentiel de l'art cinématographique, quand par malheur celui-ci est présent dans un film. Mais il ne faut pas craindre à ce point le ridicule.

La distance entre *Blinkity Blank* et les dernières œuvres de McLaren est considérable. Et si l'on parvient à se désintéresser de la hardiesse et de l'abondance « expérimentale » des nombreuses premières œuvres, on est obligé de s'incliner devant la maîtrise raisonnable de *Blinkity Blank*. A la capricante pluralité des essais succède la plénitude personnelle d'une poétique obstinée.

Il n'est pas indispensable de perdre pied devant la richesse et la diversité des œuvres de McLaren. Car tous ses films découlent de deux grands principes intangibles. Tout d'abord, il n'y a pour McLaren œuvre cinématographique que lorsque le cinéaste peut entretenir avec son film des relations étroites et libres, comme celles qui lient le peintre et sa toile, l'écrivain et sa feuille blanche ; en dehors de toute contrainte ou intermédiaires, assistant, escalier de service, conseiller, payeurs, opinion publique pour tenir la chandelle. Le second n'est rien d'autre que celui de l'Art cinématographique : l'essentiel du Septième Art n'est pas seulement sur l'image que le créateur détermine mais aussi dans la légère différence qui singularise chaque image, et dont la succession sur le film détient le mouvement cinématographique, qui n'est ensuite qu'*exécuté* à l'écran. C'est donc le ruban de celluloïd du film qui fixe le travail créateur. McLaren peut, pour cela, utiliser une caméra. Soit qu'il enregistre image par image, les modifications successives d'un dessin au pastel transformé pour chaque image (*La Poulette Grise, Phantasy*) ; soit qu'il tourne image par image les immobilités successives de personnages vivants utilisés comme des marionnettes (*Two Bagatelles, Neighbours*).

Mais le film est, pour McLaren, *tellement plus essentiel que la caméra*, qu'il peut aussi graver ou dessiner ses films *à même la pellicule* de 35 mm. D'abord en traçant de minuscules dessins répétés et « cadrés », à raison de vingt-quatre pour une seconde, comme dans n'importe quel dessin animé ou film de prise de vue directe. (*Dollar Dance, Hoppity Pop, Hen Hop*). Mais la science de l'animation permet à la limite, de supprimer les barres d'espacement entre les « vingt-quatre images par



Dans *Begone Dull Care* de Mc Laren (Caprice en couleur), ces tours, tracées sur le ruban noir de la pellicule, couronnent un coup de tambour, pendant moins d'un quarante-huitième de seconde. Pourtant elles sont très nettement perçues.

seconde », et de tracer des signes continus sur la longueur de la pellicule, motifs « non cadrés » qui tiennent compte des principes de défilement du film, dans l'appareil de projection. Le profane, le film déroulé dans ses mains, ne voit que des zig-zags et des grafitis illisibles, là où l'animateur, celui qui connaît le solfège, déchiffre dans les lignes conscientes et dans les espaces très précisément colorés, le jeu futur des éléments visuels.

*

C'est en opposant à l'utilisation inconsciente de la succession automatique des images obtenues en prise de vue directe, les principes de construction du film image par image, que Norman McLaren obtient des résultats si différents qu'il semble inventer « un » cinéma pour chacun de ses films. En réalité, il reflète seulement la multiplicité d'un art que nous croyons connaître.

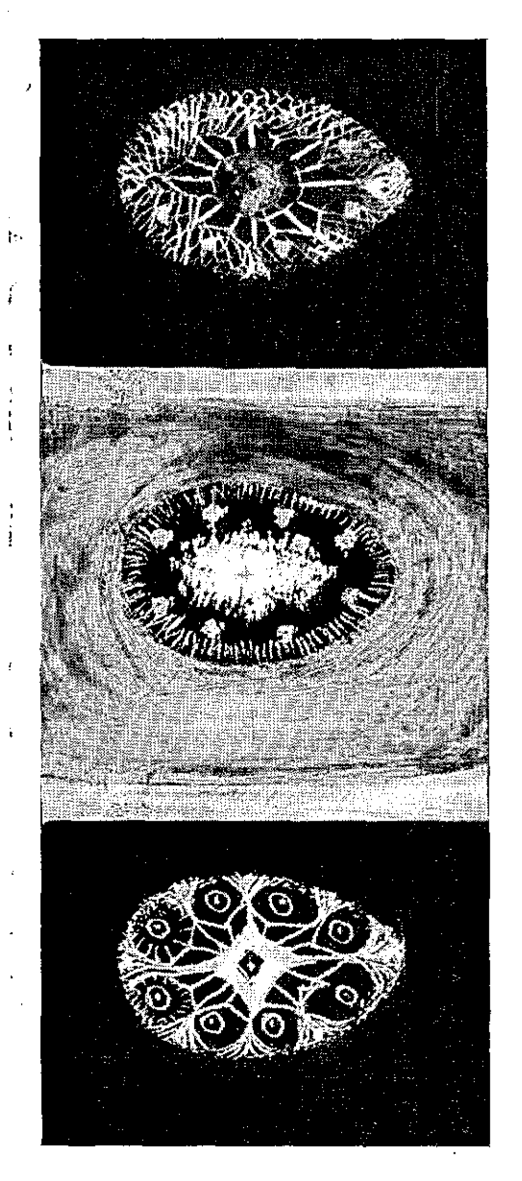
Avec ses œuvres dessinées à même la pellicule, McLaren déclenche sur l'écran des forces lumineuses si puissantes qu'elles amènent l'œil du spectateur au bord de la conjonctivite. Par contre, ses films réalisés en analysant image par image la modification de dessins au pastel ont une douceur de déroulement rare au cinéma. Ce dernier style d'ailleurs, et les admirables jeux de métamorphose qui en découlent se servent plus du cinéma, pour animer magiquement une sorte de tableau fixe, qu'ils n'engagent la structure même de l'art cinématographique. Ce n'était pas assez pour McLaren d'user, comme peu de cinéastes osent le faire, de cette fonction du cinéma qu'est la SUCCESSION des images. Il en restait une autre plus sacrée à utiliser : la PERSISTANCE RETINIENNE, platement domestiquée par l'obturateur Lumière, mais dont, Reynaud, avec le système original des 36 miroirs praxinoscopiques et Alexeief par son animation, avaient su faire un élément de création.

Déjà, dans *Begone Dull Care*, McLaren combinait les breaks sonores du batteur d'Oscar Peterson, avec des apparitions fugitives : pelles, tours, navets, gravés sur

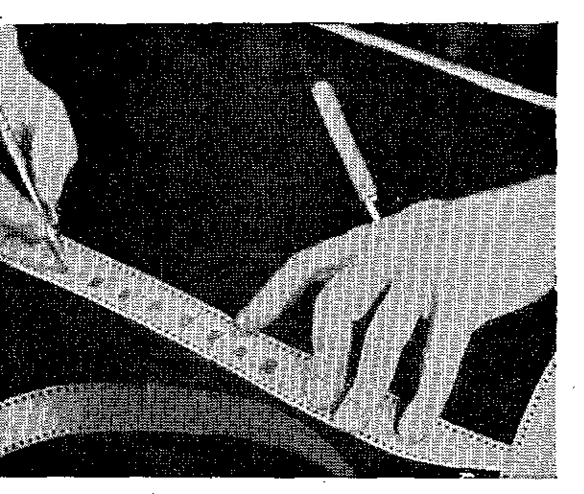
le film. Ces images seules, perdues dans le ruban noir de la pellicule, défilant intangiblement à la cadence de vingt-quatre images par seconde, produisaient un éclair défini, qui durait 1/48 de seconde, mais que la persistance rétinienne prolongeait, afin d'en faire un signe suffisamment expressif. McLaren n'avait cependant pas encore pensé à faire un film avec de semblables éclairs.

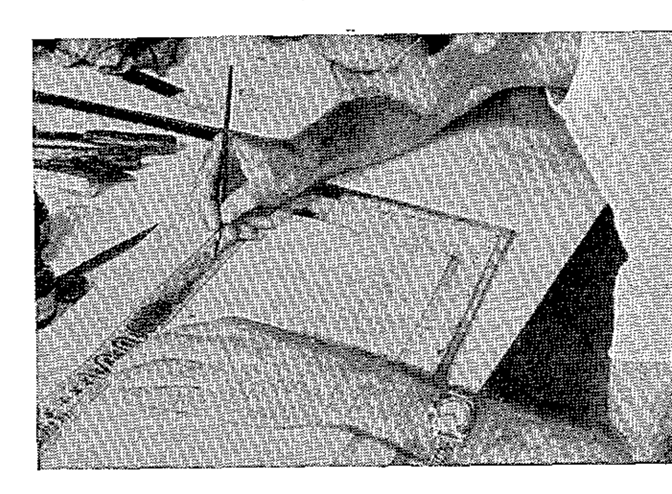
Pour *Blinkity Blank*, il a gravé sur une pellicule opaque des images uniques noyées dans ce vide obscur (le *blank*), terrain propice offert à la persistance rétinienne. Sur les sept minutes de film, plus de trois minutes sont entièrement noires. McLaren n'a pas eu à y poser la main, mais seulement à compter les espaces vides, les mesures pour rien. *Blinkity Blank* est un film dont la plus grande partie est du plus beau noir. Lorsqu'on projette le film, ces images uniques. éclairs colorés, n'embrasent l'écran que pendant 1/48 de seconde, un court clignotement, un *blink* (*to blink* = clignoter). Puis, de nouveau, après un intervalle concerté, que complètent ou contrarient la musique et des éclatements de sons synthétiques, apparaissent d'autres signes relatifs, d'autres chocs visuels. Parfois un groupe d'images plus persistantes impose à l'œil un motif continu plus reconnaissable. La persistance rétinienne, en prolongeant ces éclairs sensibles, ordonne leur succession, créant ainsi une animation INTERMITTENTE, SPASMODIQUE, qui n'est plus simplement évidente comme l'animation photographique de la prise de vue directe, mais laisse, grâce à sa discontinuité, une place à l'esprit.

L'animation dissymétrique des personnages de Paul Grimault, les records d'immobilité et d'élans, les accélérations tchèques de Trnka et Edouard Hofman annonçaient la discontinuité héroïque de *Blinkity Blank*. En fuyant le monisme désolant du regard, les arts plastiques ont obtenu le droit de s'exprimer par des tracés discontinus, des équivalents volontairement situés, qui expriment plus que des contours parfaitement reconstitués. La musique dodécaphonique (dont la participation, ou plutôt « l'improvisation dirigée » par Maurice Blackburn participe) poursuit cette même intuition. Dans les brusques silences très schoenbergien



Pour la première fois à Cannes les photos de film n'étaient plus suffisantes. Pour rendre compte de *Blinkity Blank*, il fallait les donner trois par trois. L'auréole de l'œuf ciselé, verte sur une image, est rouge sur l'autre. Et la pourpre rétinienne doit rendre fidèlement compte de ces éclairs complémentaires.





Les gros points et traits de Seggelke (à gauche), tracés au crayon gras, sur de la pellicule, ne peuvent être comparés aux miniatures passionnément repérées (à droite) de Norman Mc Laren. Pourtant il s'agit du même Cinéma.

de la musique McLaren a introduit une partie concertante de sons synthétiques d'une stupéfiante qualité sonore. Les détonations sèches ou panachées d'échos font du générique un morceau que l'on applaudit après quelques secondes de projection.

A part cela, on ne peut rien dire de *Blinkity Blank.* McLaren lui-même, dans ses textes, explique l'apparition bouleversante de son film avec les termes sages d'un chef cuisinier ou d'un artisan qui ne cache aucun de ses tours de main. *Blinkity Blank* n'est pas un film que l'on *voit.* D'éclat en éclat, *on croit seulement le voir.* L'attention ne peut se détacher du déroulement imprévisible de cette œuvre faite de heurt, d'esquive, et qui interdit la moindre certitude. Simone Dubreuilh voit dans *Blinkity Blank* les pirouettes meurtrières de deux arabesques, mâle et femelle, qui, perdus au milieu d'étoiles, de feux de bengale et de parapluie ouvert, se rencontrent, se repoussent et s'étreignent. A cette chronique du désir, Michel Boschet ajoute des masques, monstres et armes miraculeuses. Et derrière ces gallinacés féeriques nous reconnaissons tous nos persiflages, nos angoisses, des révoltes et des colères métamorphosées. Plus que jamais, dans cette peinture antiphotographique, et au delà de la prophétie technologique du procédé, le cinéma répond au besoin que l'homme a de se voir vivre sur un écran (1).

*

Le réalisateur allemand Herbert Seggelke a toujours été attiré par le Trick Film. *L'Art du Masque, Le Cercle Eternel* ne négligeaient aucune des possibilités expressionnistes du ralenti, de la surimpression et même du redoublement d'images. Dans *Actualités Animales,* un hérisson marionnette présentait des stock-shots truqués à des fins humoristiques. Longtemps monteur, et depuis, n'ayant jamais abandonné à d'autres le travail de la moviola, Seggelke avait remarqué la valeur spectaculaire des croix, barres et points que les monteurs tracent au crayon gras sur la pellicule

(1) Tous les besoins ne se ressemblent pas. Un jour de foule quelconque, la direction du cinéma, avec l'espoir d'adoucir au moins le choc sonore *fait baisser le son* de *Blankity Blank.* Aussi, au lieu de stupéfier, l'introduction éveille l'animosité, révélant l'intense répulsion de la moitié de nos contemporains pour tout ce qui pourrait les étonner. Les trépignements et la dissipation commencent, digérant ce qui reste de son. Le commun des mortels peut maintenant s'indigner. Les images n'ont vraiment plus de raison.

pour faire des repères. En 1950 il réalisa, avec les simples moyens de la table de montage : des crayons gras de différentes couleurs et de la pellicule voilée, un film dessiné directement sur la pellicule. Les évolutions des points et barres du *Ballet Abstrait* (qui fut présenté en 1952, à Locarno et à Venise), tracées par des crayons inaiguisables, et sommairement calculées, sont un peu simplistes. Cependant, cette tentative, originale à l'époque, est tout de même sympathique.

Jean Cocteau vit le film à Berlin et s'y intéressa. Il accepta de participer à une œuvre entreprise par Seggelke, où quatre artistes : le peintre allemand E.W. Nay, le mosaïste Gino Severini, Jean Cocteau et le peintre suisse Hans Erni représentaient chacun selon leur technique une polonaise de Jean-Sébastien Bach. Ce fut *Une Mélodie, Trois Peintres.*

Cocteau, avec une poinçonneuse a disposé dans la pellicule des trous de lumière qui éclatent au rythme de la musique. Severini construit une mosaïque, et Nay peint devant une caméra qui enregistre image par image. Mais à cette entreprise manque la préparation et l'acharnement indispensable à toute œuvre d'animation. Le passage le plus sérieusement élaboré est aussi le meilleur, celui de Hans Erni, qui, nous l'espérons, reviendra au cinéma dessiné.

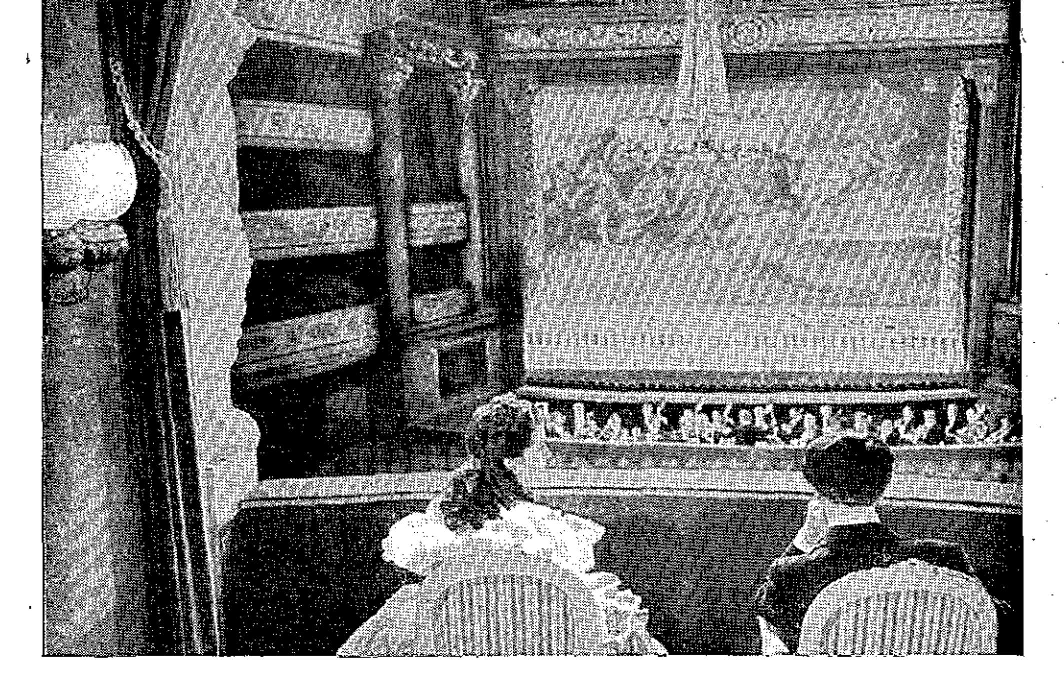
La Table Miracle de Seggelke, en montrant le travail de la moviola, et le montage d'une scène de ballet berlinois, tente de démontrer la photogénie des signes et repères disposés sur la pellicule. Mais, là encore, le travail d'animation est insuffisant, et la scène de ballet est d'une si stupéfiante laideur que l'on croit à un pastiche incertain. Cela est dommage, car cette méditation sur la moviola aurait pu devenir une remarquable introduction à l'œuvre de McLaren et au dessin sur pellicule. Il est également regrettable que Seggelke nous présente à Cannes son *Ballet Abstrait* l'année où McLaren donne au cinéma sans caméra son plus important chef-d'œuvre.

PLACE AU CINEMA D'ANIMATION

Dans le cadre des Célébrations du Soixantenaire du Cinéma, l'Association Française pour la Diffusion du Cinéma (qui organise aussi les Journées du Cinéma) est remontée aux sources au cours d'un *Hommage aux pionniers du film d'animation* qui donnait plus de place aux cinéastes qu'aux mécaniciens. Au cours de cette séance de projection réservée à Reynaud et à Cohl, fut annoncée l'organisation dans le cadre du IX° Festival International du Film 1956, de JOURNÉES INTERNATIONALES DU CINÉMA D'ANIMATION, qui tenteront de répondre à l'intérêt que provoque actuellement le Cinéma image par image. Ces Journées se proposent de réunir et de diffuser des informations concernant les équipes, les réalisateurs et les films qui ont déterminé l'évolution du cinéma d'animation, et de confronter les recherches et résultats obtenus dans les différentes nations productrices.

Cinq séances de projection consacrées aux tendances dominantes et aux principaux aspects de l'art de l'Image par Image : Dessin, Rythme, Matière, Sujet, seront illustrées par des œuvres classiques et par des réalisations récentes représentatives. Des conférences de pressse et des publications spéciales accompagneront chaque présentation. Une Exposition permanente prolongera par des documents plastiques et techniques le contenu de ces séances de projection. De plus, les nations pourront envoyer leurs réalisations récentes permettant de constituer une Exposition de la Production mondiale actuelle. Une telle rencontre internationale peut enfin nous permettre de saisir les innombrables valeurs du cinéma d'animation, dont nous privent des habitudes et des paresses proprement cinématogaphiques.

André MARTIN.



Louis II de Bavière d'Helmut Kautner.

MUSIQUE DE FILM

par Francis Poulenc

C'est très impartialement que je puis parler de cette question, n'ayant écrit qu'occasionnellement de la musique de film pour faire plaisir à des amis écrivains (*La Duchesse de Langeais* pour Giraudoux, *Le Voyageur sans bagages* pour Anouilh) ou pour prouver, avec *Le Voyage en Amérique,* mon admiration à Yvonne Printemps et Pierre Fresnay. Je suis donc dépourvu de tout parti pris et de déformation professionnelle.

Ainsi, j'ai pu écouter strictement avec mon oreille de musicien, et beaucoup d'attention, la musique des films du Festival de Cannes. Evidemment, on ne peut pas parler de musique de film lorsqu'il s'agit de Wagner ou de Prokofief. Qu'il me soit cependant permis de saluer, au passage, le choix, parfaitement judicieux, des fragments de la musique de Wagner, d'ailleurs merveilleusement exécutée sous la direction de Karajan. L'idée de faire chanter une page de *Tristan* sans qu'on voie les chanteurs sur la scène est magnifique, et avoir choisi, pour la terrifiante représentation solitaire de Louis II de Bavière et de la Princesse Sophie, le début de *L'Or du Rhin* donne admirablement l'impression de malaise souhaitée par le metteur en scène. En entendant ce film, je me suis aperçu que j'étais beaucoup plus Wagnérien que je le croyais.

Pour ce qui est de *Roméo et Juliette,* de Prokofief, je regrette que la longueur du film ait obligé le metteur en scène à faire des reprises qui

ne sont pas toujours opportunes et qui émoussent certains effets de cette admirable musique.

Si plusieurs partitions m'ont paru en désaccord avec le sujet et d'une faiblesse impardonnable, deux musiques me semblent tout à fait remarquables : d'abord celle de M. Fumio Hayasaka pour le film japonais *Les Amants crucifiés* qui est d'un tact et d'un pouvoir dramatique extraordinaires. Ce qu'il y a de parfait dans cette musique, c'est qu'elle allie le style oriental et l'instrumentation occidentale. On peut penser que cette expérience étant poussée dans le domaine symphonique, le Japon trouvera, un jour, son Falla ou son Albeniz.

Plus extraordinaire encore est l'improvisation musicale, dirigée par M. Maurice Blackburn, pour le film canadien *Blinkity Blank* de Mac Laren. Au point de vue musical, c'est, pour moi, la révélation du Festival. Cette musique dessinée, en grande partie directement sur la pellicule, prouve qu'il faut chercher une technique nouvelle dans ce domaine mécanique qu'est le cinéma. Autrement, nous sommes menacés de partitions aussi ridicules que lorsque, au temps du cinéma muet, l'orchestre jouait des polkas et des bostons tandis que Mme Poincaré visitait les aveugles de la guerre de 1914.

Je pense à l'expérience que vient de tenter un musicien de la classe de Pierre Boulez pour l'*Orestie* d'Eschyle, montée par J.-L. Barrault. Cette recherche doit être poussée dans le domaine cinématographique. Il est hors de doute que les ressources électroniques et la musique concrète peuvent apporter un renouveau appréciable. C'est là la véritable innovation et non pas le modernisme primaire tel que nous l'avons entendu dans la musique d'un documentaire suédois sur l'*Age de bronze*, où, puérilement, le compositeur a cru qu'un xylophone obstiné donnerait l'impression de la préhistoire.

Il est vrai que l'occasion pour qu'un compositeur puisse faire, dans un film, œuvre de créateur, n'est pas souvent donnée. Heureux Auric qui, dans *Le Sang d'un poète*, *L'Eternel Retour* et *La Belle et la Bête*, a pu s'exprimer musicalement aussi purement que dans un opéra ou un ballet !

Reste la question brûlante de *Carmen Jones*.

On sait que, jusqu'à présent, ce film admirable est interdit en France à cause d'un prétendu scandale Bizet. Ma position est nette : je trouve ce véto stupide.

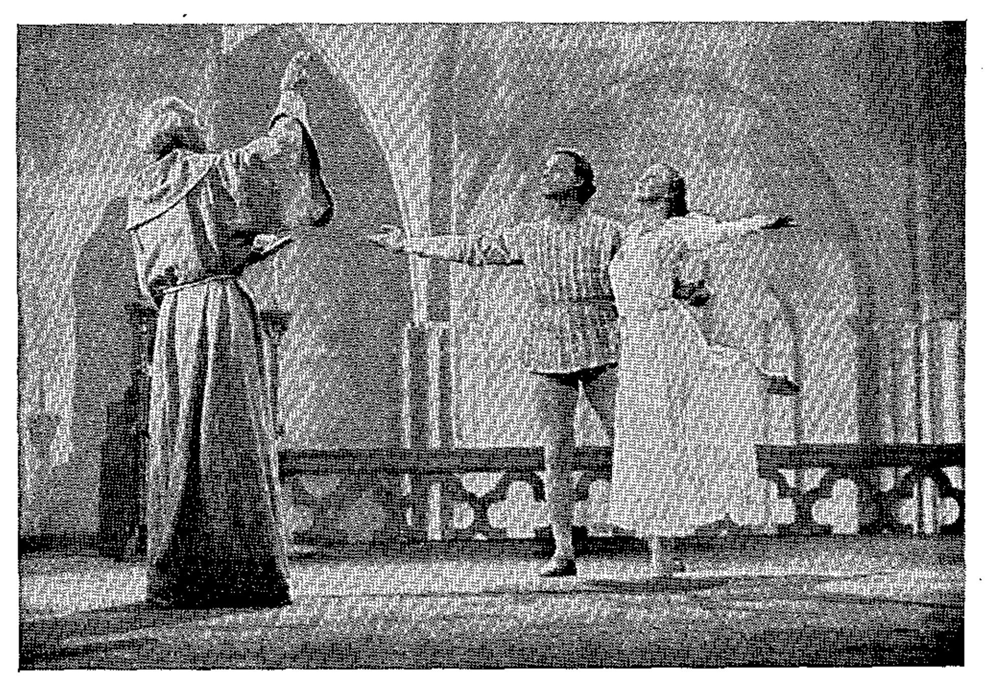
Ce que, sous prétexte de profanation, les héritiers Bizet et leurs éditeurs devraient interdire, c'est telle ou telle représentation de *Carmen* dont on sort rouge de honte.

Ce qui importe avant tout, c'est qu'une musique reste vivante. C'est bien le cas pour *Carmen* devenue *Carmen Jones*. Depuis longtemps je n'avais pas pris un tel plaisir à ce chef-d'œuvre. Des scènes comme la fête chez Pastia ou la scène des cartes sont tout simplement prodigieuses, tant elles « collent » avec la musique.

Pour ma part, je ne demanderais qu'à voir mes *Biches* parisiennes rajeunies par une troupe de couleur.

Vive Bizet et vive *Carmen Jones !*

Francis POULENC.



Galina Oalanova et Y. Jadnov, dans *Romeo et Juliette.*

UN FILM BALLET : ROMÉO ET JULIETTE

par Pierre Michaut

Le *Roméo et Juliette* (1) soviétique présenté à Cannes est l'adaptation pour l'écran du ballet inspiré au musicien Prokofiev et au chorégraphe Labroski par le drame de Shakespeare, créé à l'Opéra de Léningrad en 1940 et bientôt célèbre parmi les amateurs de ballet, aux mains de qui circulaient photos et traductions des articles des critiques russes...

L'adaptation cinématographique a été réalisée dans la forme d'un grand spectacle, ample, nombreux, avec une grande variété dans le mouvement et la couleur. Echappant aux dimensions fixes et limitées de la scène théâtrale, l'action se transporte dans de vastes décors : la moitié de Vérone a été reconstruite à côté de Yalta, avec des perspectives de rues, de façades de palais, de places, de portiques et d'escaliers où se déploient et se composent les mouvements des masses encadrant l'action des protagonistes. Le cinéma est à l'aise dans ces vastes espaces ; il embrasse les effets de foule que traversent les rencontres, les poursuites, les rixes, les duels et les

(1) Film-Ballet en Sovcolor. Prod. : Mosfilm; 1954. Réal.: V. Viktorov. Images : A. Chelenko et Tchen You-lin. Musique : Prokofiev. Chorégraphie : Lavrovsky. Interprètes : Galina Oulanova (Juliette), Y. Jdavov (Roméo), Ermolaiev (Tibald), Koren (Mercutio), Lapouari (Pâris), Farmaniantz (Premier bouffon)... et la troupe de ballet du théâtre Bolshoi avec l'orchestre du théâtre (direction : G. Rojdestvenski).

cortèges... Le duel où périt Tybald met aux prises cinquante partenaires et figurants, tandis qu'à l'arrière-plan se déploie la farce des Baladins sur leurs tréteaux ; et le double cortège funèbre qui emporte les corps de Tybald et de Mercutio morts regroupe ces multitudes et les conduit rapidement hors du théâtre.

La caméra sépare les plans, divise, distingue les groupes, surplombe la foule ou, à d'autres moments, s'insinue parmi les groupes, passant d'un camp vers l'autre. On constate avec admiration l'ampleur de la réalisation, l'importance, la prodigalité même des moyens matériels et artistiques mis à la disposition du metteur en scène comme du chorégraphe, et qui appartiennent à la fastueuse tradition de l'Opéra russe de naguère.

Car il s'agit bien de cinéma : ce n'est point là le « film souvenir » d'une exécution théâtrale : le film est une interprétation, une transposition par laquelle la représentation chorégraphique dansée et filmée a été adaptée aux conditions particulières de la vision cinématographique. A notre connaissance, c'est la première fois que le Ballet réussit une telle transposition — que les opérettes et *shaws* de Broadway, au contraire, ont réalisé maintes fois, avec un éclat souvent magnifique... *Roméo* diffère totalement, par exemple, des *Chaussons rouges*, où la danse était seulement un complément d'attraction, intervenant par épisodes ajoutés, intercalés dans une action dramatique située dans les milieux de la danse. Il diffère également des *Contes d'Hoffmann*, qui se proposait moins d'apporter une « édition filmée » de l'opéra d'Offenbach, que d'en composer une « version cinématographique » en recourant, pour traiter ce sujet fantastique, au moyens et truquages propres au cinéma : le cinéma étant considéré comme un progrès sur les procédés habituels de la mise en scène théâtrale avec ses trappes, ses rideaux de tulle, etc... *Roméo et Juliette* est un film de danse véritable : c'est la danse qui exprime l'action, mais une danse étendue à toutes les ressources du geste théâtral expressif. En effet, le chorégraphe Lavroski, fidèle aux formes anciennes, n'adopte pas le principe de la « danse continue » ; il laisse à la plastique et au mime leur part traditionnelle dans la « narration », réservant à la danse proprement dite les moments culminants du drame, comme des strophes lyriques qui résument et illuminent l'action. La danse ainsi est toujours « en situation » ; et même les fameuses figures de portés-haut, pour nous passablement acrobatiques, où le danseur hausse la ballerine à bout de bras au-dessus de sa tête, représentant ici une exaltation poétique de la Femme, une figure de fascination, d'extase amoureuse.

Le film est assez exceptionnel encore par sa fidélité à Shakespeare : on y reconnaît non seulement le thème et les événements, mais aussi la vivacité, les fortes couleurs et les élans de passion de la poésie shakespearienne, ses ardeurs de passion, sa vigueur virile et ses tendres douceurs féminines. La seule modification apportée par M. Lavroski — et il s'en est expliqué naguère au temps de la création du ballet — est la suivante : dans le texte original, Juliette est d'abord séduite par la voix de Roméo... Il dut imaginer le jeu de scène par lequel le masque tombe soudain du visage de Roméo, découvrant ses traits à Juliette aussitôt saisie d'amour pour le beau cavalier... Il est remarquable aussi que le film garde son caractère de légende lyrique et comme un envol d'irréalité. Cette sensation féerique est due pour une large part à l'art de Galina Oulanova, à la légèreté et la prestesse de sa danse, à sa musicalité, à sa rare aisance en scène, à la justesse de ses expressions, au vol de sa robe et de ses voiles flottant autour d'elle — et que n'eût point procurée une toilette plus composée et plus ajustée.

Du point de vue de la chorégraphie, la composition de Lavrovski n'est pas sans trahir un appauvrissement assez impressionnant.. Hormis les figures confiées à l'étoile Oulanova, le reste est assez pauvre et souvent insignifiant, telles les figures du Bal, ou les danses des filles d'honneur qui s'apprêtent pour les noces de Juliette. On entrevoit que les chorégraphes de Russie, lorsqu'ils quittent la stylisation des danses de folklore du Sud où ils excellent (tel *La Fontaine de Bachtsisaraï*) vivent sur l'héritage du grand style de Marius Petipa, c'est-à-dire de la fin de l'autre

siècle : sur les reflets de *la Belle au Bois dormant* et du *Lac des Cygnes*, qui s'affaiblissent et s'atténuent. Dans l'ordre du mouvement, tout ce qui a été fait ailleurs depuis vingt ou trente ans : les Symphonies chorégraphiques de Massine, les ballets musicaux de Balanchine leur sont inconnus : il y a là des forces de vie et de renouvellement qu'ils ignorent. On peut également constater l'effacement presque total de la danse masculine : le partenaire de Mme Oulanova ne danse pas : il l'assiste, la porte... Mme Oulanova est une très grande ballerine : sa danse et tout l'ensemble de son jeu scénique sont d'une expressivité complète : elle réussit à se transposer elle-même en une Juliette idéale, légère, poétique, juvénile.

Quelques autres films présentés à Cannes appartenaient à la danse ; dans *le Conte de ma Vie* (Jorgen Ross; Danemark), court métrage consacré au souvenir d'Andersen à l'occasion des actuelles commémorations, on rappelait que le poète, au temps de sa jeunesse difficile et d'abord hésitante, avait tenté un moment la carrière du Ballet royal de Copenhague; il suivit les leçons de Mme Schall et parut sur le théâtre dans une scène d'*Armide* où il figurait un Démon... Ce souvenir — comme tout l'ensemble du film — est représenté par l'animation de gravures, de tableaux, d'estampes contemporaines et aussi des dessins dont Andersen agrémentait ses lettres à ses amis.

Mais il faut surtout retenir *L'Empereur des Singes* (Jan Lacko et Drei Tsao; Tchécoslovaquie) : une troupe de chant et de danse de l'Armée chinoise ayant visité récemment la Tchécoslovaquie, le film retient un numéro de ce programme. C'est une fable, peut-être allégorique. L'Empereur des Singes menace l'Empereur des Dragons, lequel appelle à son secours la Mer : celle-ci apparaît sous l'aspect d'un porteur de drapeau, un vaste drapeau bleu, et le combat qui s'engage est une de ces danses de drapeaux fréquentes parmi les montagnards des Alpes et qui existent également en Chine. Rasant le sol, lancé en l'air, le drapeau est manié avec une dextérité magnifique; et le Singe avec une virtuosité non moins exceptionnelle danse, saute, esquive, l'étoffe flottante en un numéro de voltige prestigieux d'envol et de vitesse. Les exploits des danseurs, acrobates, escrimeurs et sauteurs chinois, qui paraissent dans ce film, bref, mais saisissant, sont exceptionnels.

Pierre MICHAUT.



Madame Schall, maîtresse de danse d'Andersen.



Ava Gardner dans *La Comtesse aux pieds nus,* de Joseph L. Mankiewicz.

BILLET IX

par Jacques Audiberti

Les comtes italiens, valeur peu sûre.

Très demandés, toutefois. Est-ce l'approche de la liquidation du genre ? L'allure hésitante des titres pousserait-elle certains opérateurs à les négocier avant qu'ils ne répondent plus à rien ?

Rassurons-nous. Dans notre civilisation, nulle forme, qu'elle soit morale, esthétique, sociologique, ou même industrieuse, ne périt jamais. Sauf aux royaumes nordiques, la noblesse blasonnante, partout, est ignorée de la loi. Elle n'en conserve pas moins d'immenses prestiges aux yeux des femmes à marier et de la foule en général. En supprimant l'aristocratie, les républiques ont mis au monde l'aristocrate comme type absolu. Cessant d'être un fonctionnaire de la monarchie, le véritable aristocrate moderne, dans les romans et à l'écran, se hausse à la singulière dignité de spectre, mystérieux personnage de la famille des papillons de nuit, des anges, des revenants, tout imprégné du salpêtre des vieilles murailles. Leur immortalité leur est garantie, à dose homœopathe, par un certain cadavérisme à longueur de journée et de nuit. Pour leur terre d'élection ces fantômes ont l'Italie . Mieux que quiconque d'Annunzio et Pirandello nous ont rendu sensible la particulière teneur italienne de cette nostalgique désolation consciente des rances parfums qui la décomposent.

Coup sur coup, dans *Mambo,* dans la *Comtesse aux pieds nus,* la caméra vient de nous faire pénétrer dans ces antiques demeures désuètes éclairées à l'huile, à l'huile des portraits de famille, où s'attarde une mélancolie oisive et funéraire. Joignons-y, en les mélangeant, le palais du vieux baron joueur et le vaste appartement somptueux de l'épouseur de Silvana Mangano, l'un et l'autre de l'*Or de Naples.*

Le noble italien de cinéma est affecté d'une tare physique allégorique. Pour celui de *Mambo,* l'hémophilie. Pour celui de la *Comtesse,* la castration. Castration, claustration. Dans les deux cas, la sœur du héros végète à ses côtés dans la maison ancestrale. Réminiscence à peine vivante de quelque aïeule qui faisait feu des quatre fers, elle traîne le veuvage de ses jours. Henri de Régnier, de même que plus d'un mémorialiste poststendhalien, déborde de dames transalpines de cet ordre, alimentées d'eaux croupies et de spaghetti d'un noir de jais. Au niveau jeune homme et petit bourgeois, les *Vitelloni* réussirent à exprimer la vacance, la vacuité, la morose vanité d'âmes régionales enfermées, au cours des mois crépusculaires, dans le cadre irritant, lugubre et désespérant d'un séjour de vacances d'été.

L'Or nous montre le local vénal où Mme Filoumé, de passe en passe, était tombée sur un client sérieux, sérieux jusqu'au mariage inclus. Une pensionnaire de l'établissement, Silvana Mangano, se fait, de même, épouser, dans les règles, par un homme assis, d'où, pour elle, néo-fraîcheur virginale, à peine démentie par la fidélité au paquet de cigarettes, seul pli laissé par le boxon. Dans *Mambo,* signé Robert Rossen, la Mangano, toujours, non plus passeuse, pour le coup, mais danseuse, est censée faire partie de la troupe de Katherine Dunham, laquelle, effectivement, traverse l'écran de biais, sur la pointe des pieds, laissant le champ libre à la vedette du film.

Celle-ci, non moins pénible, en tant que ballerine, que Kirk Douglas, comme jongleur, dans le *Jongleur,* jongleurs, sachez jongler ! devient comtesse, à Venise. Il y neige. Nous sommes, ne l'oublions pas, sur le parallèle de Grenoble. Mais le comte, avec sa mère, sa sœur, ses huiles et ses maladies, se heurte, dans l'âme de sa femme, à l'amant d'enfance qu'elle a, au misérable logis natal, au père gluant, tout l'intuable passé, ce dont lui, le comte, il périt. Moralité, les classes sociales sont inconciliables, même lorsque la plus basse est repêchée par l'amour.

Ce thème classique se retrouve avec armes et bagages dans la *Comtesse aux pieds nus,* de Mankiewicz. Là, il s'entoure d'une luxuriance d'épisodes d'où l'on tirerait sans difficulté plusieurs sujets cohérents et complets. Parmi les comparses d'Ava Gardner, l'héroïne, notons Humphrey Bogart. Son rôle est d'un écrivain metteur en scène. Ainsi se rapproche-t-il de nous, comme un astre saisi par un télescope. Il m'émeut presque de le voir, ce supralointain d'Hollywood, venir à Nice, à Rome, à Rapallo. Son chant du cygne de protagoniste principal, il l'avait eu comme capitaine du *Caine.* Mais là, déjà, il sortait de son personnage de cogneur qui ne rit pas. Ensuite, dans *Sabrina,* il a joué n'importe qui, n'importe quoi. A côté de cet ex-Buster Keaton du drame, un emploi de secrétaire particulier de producteur de films est tenu, à la satisfacion unanime, par le nommé Edmond O'Brien. Lui et Bogart narrent et commentent, à tour de rôle, relayés, sur la fin, par le comte italien, l'aventure, présentée, au fur et à mesure, optiquement, dans des couleurs qui ne cèdent qu'une fois à la tentation sirupeuse lunaire, d'une jeune Espagnole qui, par les voies, non plus du mambo, mais du cinéma, s'élève à la cote internationale, tout en ne couchant jamais qu'avec d'invisibles cousins mal lavés. Son comte, qu'elle rencontre sur notre Côte, approximation terrestre du paradis, l'arrache aux milliardaires américains, tant du nord que du sud. Mankiewicz ne les a pas à la bonne, semble-t-il. Bref, mariage, évêque, portraits, sœur. Un gag, joli. Entrée, de profil pour le bain dans la mer, en maillot blanc, Ava Gardner sort, de profil encore, en mailot. Néglicence ? Non. Il était vert et blanc, côté pour côté. Pas de savon pour la script.

Ava Gardner s'arrange pour que le chauffeur lui donne le fils que son

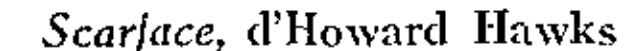
noble époux ne peut plus engendrer. Deux coups de feu suffiront au comte, jaloux, pour se priver de son chauffeur et de sa femme. Au cimetière, sous la pluie, ce film ondulé, avec des hauts et des bas, des langueurs et des reprises, se termine devant les pieds nus de la comtesse, statue de marbre désormais pour chacun. A propos, Cendrillon, en espagnol, se dit « cenicienta ».

Mais *Scarface,* que l'on donne dans la boutique en face...

J'ai revu ce chef-d'œuvre irrémédiable du noir et blanc, qui procède par tranches au brusque arrachement, qui ne s'écarte jamais du récit linéaire, qui n'explicite rien, sauf de sommaires plans de bataille, mais où tout est dit, dit par les images, chacune pesées au milligramme, les queues de billard qui sautent sous les balles, l'alourdissement du tueur au prorata des meurtres, l'élan incestueux dans la masse du dos de Paul Muni quand il serre sa sœur, l'œil de velours de Georges Raft, ô temps, qui ne reviendront plus ! d'un cinéma que la réticence de la matière à persuader faisait précis comme un dessin égyptien où comme un terrible canon d'acier.

Jacques AUDIBERTI.

P. S. — Pour Ava Gardner, je m'aperçois que toute la presse, la bonne, parle d'elle. Peut-être ai-je tort de la traiter, elle et ses pieds nus, par-dessus la jambe. Je suis, l'avouerai-je, un peu agacé par le sentiment qu'elle tourne, dans la *Comtesse,* une vie romancée de Maria Félix. Je sais qu'il est incongru autant qu'inutile de conseiller à quelque auteur de couper dans son travail. Mais qu'Ava Gardner danse parmi des Gitans opportuns entre *Menton et Cannes,* le film en est très ébranlé ; mais si, à la rigueur, on peut admettre qu'il existe une probabilité de vraisemblance pour un tel incident dans une biographie réaliste d'étoile de cinéma, le risque de friser la basse opérette est redoutable et présent. Grief principal, la *Comtesse,* en général, ne progresse que par elle-même, sauf au cours de la première scène, au cimetière, sous la pluie, et, ensuite dans le cabaret madrilène, où nous espérons tout. Bien vite, il me semble, elle devient quelque chose comme le scénario, détaillé, dilué, du film à faire. Mais cette route en corniche a, d'un tunnel à l'autre, de grandes beautés, d'accord.



Scarface, d'Howard Hawks



PETIT JOURNAL INTIME DU CINÉMA

par Henri Agel, André Bazin, Robert Lachenay et André Martin

12 Avril

VERTU. — Je repense au lyrisme un peu direct d'un des articles de la revue *Positif* : « *Repliez donc, Cahiers, votre éternel affreux, ce hanneton pédant, qui cogne aux murs une incompétence ânonnante : j'ai nommé le Rossellini. Empochez donc, centrales catholiques votre de Sica...* »

Et dans mon cœur de romanto-calotino-progressi-nihiliste je sens monter la phrase de saint Paul que tout critique convaincu doit méditer : « Heureux qui ne se juge pas lui-même en ce qu'il approuve » 14.22.

A. M.

25 Avril

JOURNEES DU CINEMA DES TROIS VILLES : CHARLEVILLE, MEZIERE, MOHON. — Une fois de plus les Journées, en mettant le spectateur dans un climat d'exigence exceptionnelle, permettent de vérifier que les chances des qualités de cinéma sont plus nombreuses qu'on ne le pense.

Entièrement consacré à l'insipide quotidien et familial, *Camilla* recule les bornes du néo-réalisme, en dépouillant le fait divers de toute violence tragique ou misérabiliste, en puisant toute son expression dans des gestes infimes (comme seuls ont su le faire les réalisateurs japonais de *O Kazan* et de *Calendrier de Femmes*. Il était de notre devoir de présenter ce film que nous aimions beaucoup. Mais voici qu'au contact du public ces évènements minuscules rayonnent de sympathie et qu'un humour rigoureux entraîne les rires. La salle réagit comme à une comédie américaine. Nous n'avions pas prévu ce succès.

Même surprise avec « 08/15 », film certes plus percutant et moins « difficile », mais qui fut présenté dans une salle envahie par le public dissipé du « samedi soir » en V.O. sous-titrée. Après quelques murmures la salle suit en bloc, avec une intensité, une exactitude dans les réactions qui montre bien que le goût des spectateurs pour les versions doublées n'est qu'une forme de paresse et de xénophobie.

Il est vrai que le public des Trois Villes n'est pas un public normal. Une véritable conspiration mobilise les efforts de l'exploitation, de la presse et du public, pour « un cinéma meilleur ». Pour la presse le cinéma est un objet d'information et non une source de revenus publicitaires. Dans les salles, lors de Soirées d'Essai, sont programmées et soutenues les œuvres de valeur inhabituelle.

Les carolo-mazero-mohonais méritaient la primeur des *Bateaux de l'Enfer* de Satoru Yamaura qui va découvrir aux amateurs de cinéma un « nouveau » cinéma japonais. Ils avaient déjà vu presque toutes les grandes œuvres japonaises : de *Rashomon* à *La Porte de l'Enfer*. Je connais des villes françaises qui ont trois gares, quatre cathédrales et cinq fois plus d'habitants, mais n'ont pas autant de chance.

A. M.

3 Mai

J'ai oublié de noter dans le journal du Festival, l'aventure qui m'advint avec *Le Rififi*. Dans la copie présentée à Cannes, à la fin du hold-up, quand le coffre cède enfin et que les trois hommes contemplent en silence le petit gouffre rond qui vient de s'ouvrir dans l'acier, le montage enchaînait directement sur le départ de la bande ; on avait coupé le plan du Stéphanois extirpant de sa cachette le précieux sachet. Je m'étonnais à mi-voix en même temps que notre confrère Billard que cette inexpliquable coupure avait également frappé.

Le lendemain, à la conférence de presse, quelqu'un avait demandé si l'on avait dû réduire le hold-up, Dassin répondit que le montage respectait intégralement le découpage prévu. Fort de mon coup d'œil, j'intervins : « *Sauf pourtant l'image du sachet de diamants sortant du coffre, qui figurait dans la copie originale.* » Et Dassin, souriant : « *Il n'a jamais été tourné !* »

Ainsi fait-on les bonnes ellipses; j'en aurais mis ma tête à couper. Mais le plaisir de Dassin me consola de mon ridicule, mon erreur étant le meilleur compliment que je pouvais lui faire. — A. B.

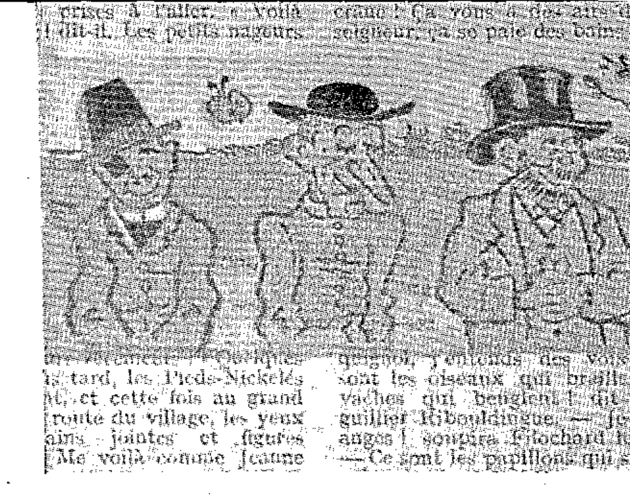
18 Mai

LIBERTINAGE. — Rencontré Giuletta Masina et Franco Fabrizzi qui sont à Paris. Nous parlons de *Il Bidone*, et commençons par le début.

« Sur une route, près de Rome, deux voitures sont arrêtées. Deux des trois voyageurs se travestissent en prêtre. L'un d'eux, plus précisément en évêque. Le troisième, qui reste en civil, joue le rôle du chauffeur, et remplace les plaques d'immatriculation par de fausses plaques de la Cité du Vatican. Ils entrent dans une ferme. Le faux évêque raconte très sérieusement qu'il a reçu d'un mourant la confession d'un vieux crime : dans un terrain voisin seraient enterrés le corps de la victime, et à côté, le trésor, mobile de l'assassinat.

Les paysans suivent les prêtres, fouillent l'endroit indiqué et découvrent un squelette, et le « trésor », un vase de cuivre rempli de bijoux (que la bande avait bien entendu enterré préalablement à cet endroit.) Le trésor restera tout entier au propriétaire du terrain s'il fait célébrer beaucoup de messes pour l'âme du défunt. Les paysans ne s'aperçoivent pas que les bijoux sont faux, versent





Cette photo de travail apaisée nous apprend que Frederico Fellini tourne toujours *Il Bidone*. Le film commence bien ! Il fait penser aux *Pieds Nickelés*.

cinq cent mille lires aux prêtres, qui, le coup fait, s'éloignent en vitesse, etc... ».

La veine critique et nomadique de Fellini semble s'orienter vers un picaresque encore peu usité au cinéma, et qu'a superbement illustré notre grand Forton, l'immortel auteur des *Aventures des Pieds Nickelés*. Puisse, ce film, démontrer aux primes adaptateurs des P. N. que ces héros n'étaient pas de simples fantoches comiques, promis à n'importe quelle cavalcade risible, mais de solides et cohérents libertins, dont les entreprises et les travestis contenaient les meilleurs atouts du grand burlesque. *Les Pieds Nickelés* ne discutent pas avec les imbéciles, ils n'affrontent pas les abus, les tabous périmés, ils en usent impunément pour la plus grande confusion des hommes du vieux jeu. Et dans leurs fables exaltantes, le facteur de progrès n'est plus le goût du bien, alléatoire et sujet à caution, mais bien la peur du *ridicule*, ce fouet puissant.

Rassurez-vous. Fellini ne laissera pas les spectateurs sur d'aussi mauvaises impressions. Désespéré de sa vie inutile, le héros mourant trouvera le chemin de la rédemption et du repentir.

A. M.

31 Mai

L'AIDE AU CINEMA. — Dans une conférence de presse M. Jacques Flaud, directeur du C.N.C. expose les nouvelles dispositions concernant le cinéma, prises en vertu de la loi des pouvoirs spéciaux.

Principales mesures : Augmentation de 1 milliard et demi de la part producteur de la loi d'aide grâce, à partir du 1er juillet, à une taxe additionnelle de 10, 15 et 20 sur le prix des places dans les salles d'exclusivité.

— Forcing sur la qualité, en application de l'article 10 de la loi d'aide ; un jury récompensera les films de qualité en leur garantissant un minimum d'aide, indépendamment de la proportion exacte de leurs recettes.

— 10 % des ressources du fond d'aide seront réservés aux industries techniques (studios, laboratoires, fabrique d'appareils).

— Création de séances spéciales détaxées destinées à la jeunesse, en contrepartie d'un contrôle plus rigoureux des détaxations des salles dites « culturelles ».

— Rétablissement de l'aide à l'exportation pour les courts métrages.

— Obligation pour tous les films recevant l'aide de ne pouvoir se dérober aux présentations dans les festivals.

— Nouveaux accords de coproduction avec l'Italie et l'Espagne. Pour l'Italie le système des équivalences nationales sera progressivement substitué à celui du jumelage.

Toutes ces mesures nous paraissent excellentes, deux surtout ; d'abord celle du « forcing sur la qualité », qui, espérons-le, corrigera la grande injustice de la loi d'aide : n'être qu'une prime au succès sans souci de la valeur ; ensuite le nouveau système de production qui devrait permettre de faire disparaître tous les défauts actuels de la coproduction ; plus de version originale, abâtardissement des sujets et des jeux, panachage arbitraire des acteurs et des techniciens, multiplication des interdits.

LE SAVIEZ-VOUS? QUI Janus est-il un plaisantin? Chaque semaine, dans *Radio-Ciné-ma-Télévision*, on peut lire sous cette signature une rubrique de « nouvelles du cinéma ». Janus annonce régulièrement la « prochaine réalisation » de films dont il ignore qu'ils sont depuis longtemps terminés ou même sortis à Paris. Exemples : « *Roberto Rossellini va réaliser en Allemagne un film tiré d'une nouvelle de Stéphane Zweig* ». (R.C.T. du 5 juin). Or, il s'agit naturellement de *La Peur* qui est déjà sorti (en 1954) en Allemagne et en Italie et dont il a été rendu compte lors d'un récent « journal intime ». « *John Berry va tourner un film à Paris* : Ça va barder *avec Eddie Constantine !* Lorsque « cette nouvelle » a paru dans R. C., *Ça va barder* était sorti à Paris depuis deux mois et John Berry achevait le tournage de son second film français : *Je suis un sentimental*.

8 Juin

MANEGES. — Avant de partir pour Lille parler du cinéma au grand séminaire, j'apprends que le film choisi pour le concours de l'IDHEC 1955 a été *Manèges* de Yves Allé-

gret. On me dit que la plupart des candidats se sont montrés fort mécontents de ce choix. Je les soupçonne d'être endoctrinés par les *Cahiers du Cinéma.* — H. A.

10 Juin

MANEGES (Suite). — Retour de Lille (un jour et demi tout à fait exaltant auprès de jeunes hommes à la fois virils, graves et sensibles à l'humour, que méconnaît si parfaitement le tenace anticléricalisme de notre cinéma régressiste) je suis informé de la défection de deux des meilleurs candidats de l'IDHEC : après leur copie sur *Manèges* (éreintement en forme du film), ils ont estimé qu'il était inutile pour eux de se présenter aux autres épreuves. Certains d'entre eux m'ont paru cependant en cours d'année moins sévères pour Yves Allégret (et en particulier pour *Les Orgueilleux*) que François Truffaut. C'est sans doute la structure même du film qui leur a semblé démodée. Dois-je déplorer cette intransigeance ou m'en réjouir ? Après un an passé à s'imprégner des œuvres de Renoir, Hitchcock, Tati, Rossellini, Hauwks, Fellini, ils ne peuvent littéralement plus supporter les 3/4 du cinéma antérieur. — H. A.

16 Juin

VA-T'ON SUPPRIMER LA CENSURE ? — André Bazin, dans *France-Observateur*, se fait l'écho de cette rumeur... et s'en inquiète. « *La nouvelle est si surprenante, dit-il, qu'on hésite à y croire, surtout quand on sait que l'initiative en viendrait du Ministère de l'Intérieur, lequel est, à tout le moins, son principal artisan... pour tout dire, la mariée est trop belle, cette brusque manifestation de libéralisme intégral nous étonne. Rien ne nous y avait préparé et quand on apprend que l'Intérieur pousse à la roue, il est peut-être permis de se demander s'il n'y a pas un piège quelque part.* »

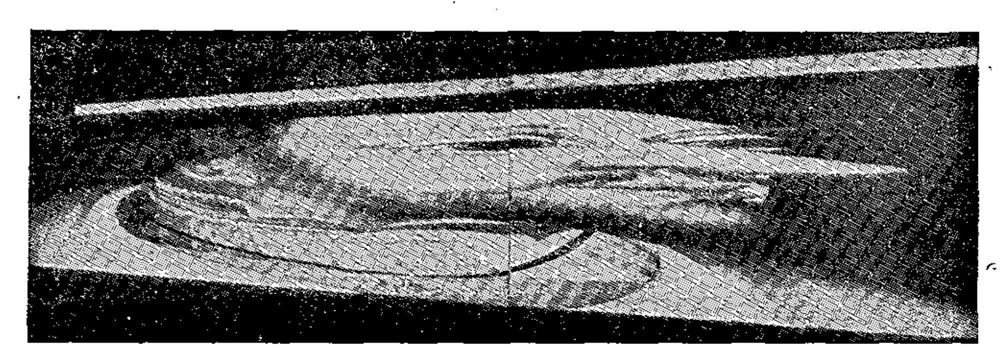
En effet si cette éventuelle disparition doit correspondre au renforcement des censures locales, c'est-à-dire à abandonner les films à l'arbitraire des préfets et des maires, ce sera pire qu'avant. De nombreux exemples l'ont hélas ! démontré. Le visa actuel donne au moins une certaine garantie. Mais probablement trouve-t-on que l'actuelle commission de contrôle est trop libérale... en dépit de l'interdiction de *Bel Ami* et des *Statues meurent aussi.*

17 Juin

METACINEMA. — *L'Œil* consacre une page de son dernier numéro à *L'Anamorphose* de Jurgis Baltrusaitis, qui vient de paraître chez Olivier Perrin, dans la Collection Jeu Savant. Bien avant le tam-tam du cinémascope, avant l'invention de l'Hypergonard, Descartes, le père Kircher, Durer, Léonard de Vinci ont réalisé ou fait réaliser des dessins ou des peintures anamorphosées : œuvres portatives variant sous vos doigts ; fresque, qui saint Antoine de Padoue à l'entrée, devenait paysages, à mesure que vous avanciez vers elle. Ces Ces œuvres ont été classées dans les ordres de l'étrange et du fantastique, alors qu'elles répondaient à la tentation majeure et saine du MOUVEMENT. De même, les bras multiples des avocats de Daumier préfigurent les phases successives du cinéma d'animation. Depuis des millénaires les plus grands artistes aspirent à un art de création TOTALE, groupant toutes les perceptions. Le support idéal de cet art inédit est le film. Mais il faut pour le prouver, aller au delà de la chronophotographie automatique et de l'anamorphose domestiquée. — A. M.

19 Juin

LES BELLES RECLAMES. — Devant les cinémas *L'Horrible catastrophe du Mans* s'affiche. Quel dommage que le Cinérama ait manqué ça. « Trois cameras dans le bolide fou ». Jusqu'à présent seuls les coureurs mourraient. Maintenant, le public aussi y reste, à deux pas des gradins officiels. Ce scandale mérite un petit effort. *Match* appelle l'IMAGE PAR IMAGE à la rescousse.



Avant l'anamorphose industrielle était l'anamorphose volontaire ; comme le cinéma dessiné a précédé l'enregistrement photographique du mouvement. En ce temps-là l'automatique n'avait pas encore dévoré l'art de l'image vivante. (*Portrait de Charles V,* Ecole Allemande, 1533).

Dans le cadre de la catastrophe du Mans (et du cent-vingt-cinquième anniversaire de la mort de Marey.) *« un cameraman de la Télévision française a filmé l'instant où la Mercedes n° 20 a fauché les spectateurs des 24 Heures du Mans. Vous verrez ces extraordinaires documents en exclusivité mondiale cette semaine dans... »*

On ne l'a jamais fait pour les subtiles arabesques chapliniennes, pour Trnka, Mc Laren, Alexeieff, Keaton, Michel Simon. Depuis cinquante ans les critiques de cinéma illustrent leurs morceaux littéraires avec des photos prises après coup qui *n'ont rien à voir avec le film dont ils parlent.* — FIGARO-CI.

26 Juin

NOUVELLES D'HOLLYWOOD. — On parle très sérieusement, à Hollywood, de la création d'un prix Pulitzer des scénaristes, à la suite de la sortie de *La Terre des Pharaons*, le dernier film d'Hovard Hawks, dont le scénario (de William Faulkner) est paraît-il tout à fait remarquable.

— Un grand nombre de réalisateurs inconnus en France tournent actuellement des productions importantes : Josh Logan, qui réalise *Picnic* en CinémaScope avec William Holden, Kim Novak et Rosalind Russel (pour Columbia) ; Robert Lewis : *Anything Goes*, en Vistavision, avec Bing Crosby, Donald O'Connor, Zizi Jeammaire et Mitzy Gaynor (pour Paramount) ; Gerd Oswald : *A Kisse before dying*, en CinémaScope, avec Robert Wagner, Jeffrey Hunter et Mary Astor (pour les Artistes Associés) ; et quelques autres auxquels nous souhaitons beaucoup de talent.

— *Le Tour du Monde en 80 Jours* sera réalisé en Todd-Ao, par John Farrow qui en sera également le producteur. André Bazin aurait été pressenti pour le rôle de Phileas Fogg.

— Le prochain film de Fritz Lang sera une production indépendante distribuée par les Artistes Associés. Il est appelé *News is made at night* et ses principaux interprètes sont Dana Andrews, Ida Lupino, Rhonda Fleming, George Sanders, Thomas Mitchell, Howard Duff, Vincent Price et Sally Forrest.

1er Juillet

SIGNAL. — *Les Nomades du Soleil* du jeune réalisateur Henry Brandt. Autour du fatras de forêts vierges, de pannes sèches en jeep, et de peuplades sous-alimentées que nous proposent les films ethnologiques, les bons cinéastes et les races intéressantes se font rares. Le fétichisme rabâcheur, la vie difficile et effarée de certains indigènes, qui passionnent les amateurs des sciences et voyages des autres, concerneraient plus directement la Croix-Rouge ou l'U.N.E.S.C.O.

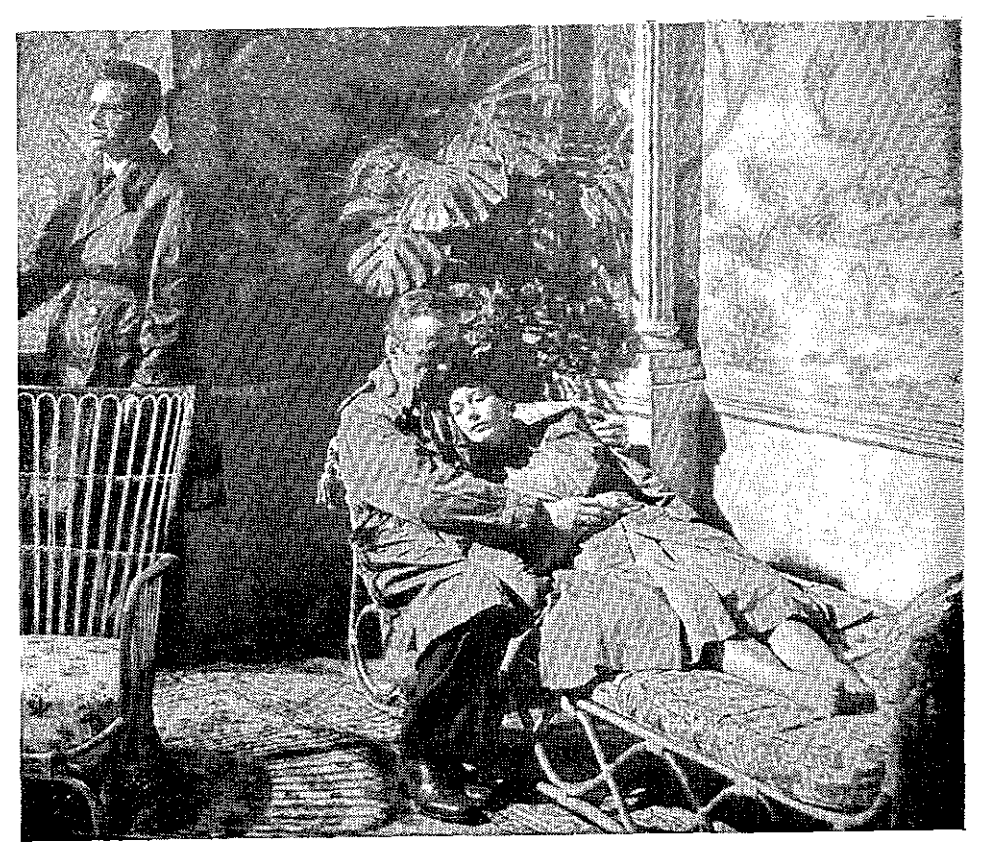
Avec *Les Nomades du Soleil* de Henry Brandt, deux extraordinaires surprises. L'auteur du film et de l'expédition est un vrai cinéaste, dont les prises de vues aventureuses *ne demandent* aucune indulgence. La séquence du *Guéraou*, concours quotidien de beauté ouvert à toutes les tribus Bororo est du plus grand cinéma. Le son original, contient des solos et des ensembles dignes des anthologies sonores.

Enfin, dans le Niger, fouilli de mouches et de savanes sans eau existe une race exemplaire, les Peulh Bororo, uniquement vouée à ses troupeaux et à un culte efficace de la beauté. Les jeunes filles merveilleuses et de prodigieux adolescents *ont tout à nous* apprendre de la gravité et du mystère. Avec une élégance, une lenteur, une distinction inoubliable, se déroulent des cérémonies parfaites, dont l'orient semblait détenir le secret. Pas de métaphysique inutile. Une maîtrise rêvée du corps et de l'esprit. Que font ces fantômes subtils dans une Afrique de fièvre et de superstition. *Les Nomades du Soleil* : un film qui donne envie de se faire naturaliser Bororo. — A. M.



BLINKITY BLANK ET LES CRITIQUES
— Petit, petit, petit...

LES FILMS



Rossano Brazzi, Humphrey Bogart et Ava Gardner dans *La Comtesse aux pieds nus,* de Joseph L. Mankiewicz.

QUATRE OPINIONS SUR...

THE BAREFOOT CONTESSA (LA COMTESSE AUX PIEDS NUS), film américain en Technicolor écrit et dirigé par JOSEPH L. MANKIEWICZ. *Images* : Jack Cardiff. *Musique :* Mario Nascimbene. *Décors :* Arrigo Equini. *Costumes :* Fontana. *Son :* Charles Knott. *Interprétation :* Ava Gardner, Humphrey Bogart, Edmund O'Brien, Valentina Cortesa, Marius Goring, Rossano Brazzi, Elisabeth Sellars, Warren Stevens, Franco Interlenghi, Mari Aldon, Alberto Rabagliati. *Production :* Figaro Incorporated — Rizzoli-Haggiag distribué par les Artistes Associés, 1954.

Une belle ténébreuse

— *Vous êtes fou, mon ami.*

— *Peut-être ; mais pour certains je ne suis pas un lâche.*

Petrus Borel. *Madame Putiphar.*

La Comtesse aux pieds nus, film écrit et réalisé par Joseph L. Mankiewicz, est apparu à certains d'entre nous comme une œuvre assez complexe et déroutante pour que quatre de nos modestes plumes essayent d'en cerner les contours fuyants sans pour autant prétendre à l'exhaustion ni persuader ceux — et non des moindres : Bazin et Richer par exemple, plus une bonne moitié des spectateurs — que cette ténébreuse et romanesque histoire accable d'ennui ou remplit d'une douce hilarité.

⁂

Si l'on en croit les voyageurs qui reviennent d'Hollywood, Mankiewicz y est à l'heure actuelle le réalisateur le plus puissant et le plus libre. Remarquons cependant que sa *Comtesse* devait être irrecevable, en la forme, par les grandes compagnies puisque c'est par le truchement d'une production indépendante — la Figaro Incorporated (*sic*) — et dans les studios italiens qu'il a dû lui forger son implacable et mystérieux destin. Tout cela tendant à prouver que Mankiewicz a tenu personnellement à ce film et que, vu par ailleurs que sa lucidité et son esprit critique sont flagrants dans tout le reste de son œuvre, c'est en toute connaissance de cause qu'il a choisi un argument aussi périlleux et risqué les sarcasmes de tous ceux pour qui le ressort dramatique (si j'ose dire) choisi — l'impuissance — sera toujours et d'abord l'occasion d'une franche rigolade.

⁂

Faut-il rappeller les étapes de cette œuvre : *Dragonwyck, Somewhere in the Night, The Ghost and Mrs. Muir, Escape, The Late George Apley, A Letter to Three Wives, House of Strangers, No Way out, All About Eve, People will Talk, L'Affaire Cicero, Jules César ?* Peut-être si c'est pour remarquer que le côté « délirant » de *La Comtesse* ne semble à première vue se retrouver que dans *Dragonwick*. Mais à seconde vue ? Le mur fragile et tenace de la réalité de sens commun n'était-il pas franchi avec allégresse et au profit d'un curieux néo-romantisme dans *The Ghost and Mrs. Muir* et surtout dans l'extraordinaire *People will Talk ?* Certes une ironie plus ou moins dissimulée chemine sous tous ses films, mais une ironie inquiète, facilement mélancolique, souvent grave; et cette ironie n'est-t-elle pas une pudeur derrière laquelle le massif et flegmatique Jo, comme l'appellent ses amis, cache une sensibilité poétique et humaine qui, quand elle trouve enfin à s'exprimer, prend des accents romantiques et flamboyants qui détonnent fortement parmi les normes réalistes ou conventionnelles du cinéma actuel ? C'est ainsi que *La Comtesse* a le mérite supplémentaire d'éclairer le reste de l'œuvre et de la faire reconsidérer d'une façon nouvelle.

On prit jadis Huston pour un rhétoricien de l'absurde... Ce qui était absurde; Capra pour un philosophe, Visconti pour un réaliste, Disney pour un poète, Dmytryk pour un brave et Carol Reed pour un génie. Mankiewicz ne serait-il donc pas un esprit critique, caustique, un brillant et cruel observateur de la petite mouche humaine ? Sans doute mais pas cela *d'abord;* âme sensible, comme l'eût aimée Stendhal, amoureux déçu, son humour vient *après*, comme une amertume ou une excuse. Son ascendance se révèle soudain bizarre : les sœurs Bronte, D'Annunzio, Petrus Borel; et, plus près de nous, un climat qui fait penser au Gracq d'*Un beau ténébreux*.

⁂

Le film est quasiment inracontable, Maria Vargas, danseuse espagnole, découverte par un producteur tyran et le réalisateur Harry Dawes, devient à Hollywood la plus célèbre des stars... insatisfaite pourtant et courtisée en vain par le producteur tyran ou tel milliardaire sud-américain. Juste un ami : Harry, qui la comprend mais ne peut rien d'autre pour elle que de la regarder accomplir son destin. Le jour où l'amour se présentera sous les traits d'un comte italien Vincenzo, ce sera pour apprendre le soir de ses noces que son époux, blessé de guerre, est impuissant. Maria — pour continuer la

lignée du comte — se fait faire un enfant (par on ne sait pas qui). Croit-elle ainsi lui apporter le bonheur ? Ce n'est pas l'avis du comte qui la tue ainsi que l'amant.

Vous le voyez, cette histoire est inracontable. On se croit tout de suite dans le feuilleton de gare, *la Veillée des Chaumières* ou la nouvelle pour « Atout Cœur ».

Mankiewicz a morcelé le récit en une série de retours en arrière commentés tour à tour par Harry, un impresario, le comte, puis de nouveau Harry, dans un cimetière italien, pendant l'enterrement de Maria sous une pluie diluvienne.

La première partie du film est l'occasion d'une critique à la fois violente et désabusée des milieux hollywoodien. Le portrait du producteur Kirk Edwards est d'une incroyable férocité. On a dit que ce portrait était à clé et prononcé les noms de Zanuck, d'Howard Hugues. Peut-être. Mais on a bien parlé aussi de Rita et d'Ali... alors que vraiment il n'y a aucun rapport, sinon que Rita est star et Ali super-comte.

La seconde partie débouche assez rapidement sur la légende : on dirait d'une histoire rêvée, traversée d'un seul personnage à l'état de veille : Harry (joué par Humphrey Bogart). C'est alors que dans la salle les rires commencent. Ils dénoncent l'ambigu, l'insolite, la malédiction. Ils sont bon signe.

***

Le fait que ce film me plaise beaucoup et possède à mes yeux un grand pouvoir de suggestion poétique, ne prouve évidemment absolument rien. Démonsamlon, Chabrol et Truffaut seront sans doute plus catégoriques et traiteront — et explicitement ou non — de niais ceux qui trouvent niaise la comtesse. Moi, je vois bien où le bât blesse et je mets mon plaisir sur le compte du baroque. Un argument pourtant me paraît plus solide : Maria est sans doute, l'héroïne cinématographique la plus complexe, la plus riche, la plus étrange que nous ayons vue sur un écran. Elle multiplie Pandora par Paola et Paola par Gilda. Ava Gardner lui donne une beauté sans rivale et les plus jolis pieds de la terre.

***

Admirons aussi cet auteur de film qui, comme tous les grands, se moque des conventions, dites cinématographiques, et fait longuement parler ses héros; plus que parler : penser, et ce sur les sujets les plus divers, avec une liberté qui n'est pas monnaie courante. Admirons chez un homme consacré, mais comme tous les réalisateurs hollywoodiens à la merci d'un ou deux échecs, ce refus des recettes, ce mépris de la « vogue », cette audace à marcher deux heures sur la corde raide entre le sublime et le ridicule, admirons aussi après tant de films mysogines cette ode à la « femme unique » où c'est l'homme qui est méprisable, indigne d'amour; et quand il est digne il n'offre que l'amitié (Harry) ou l'amour impossible (Vincenzo).

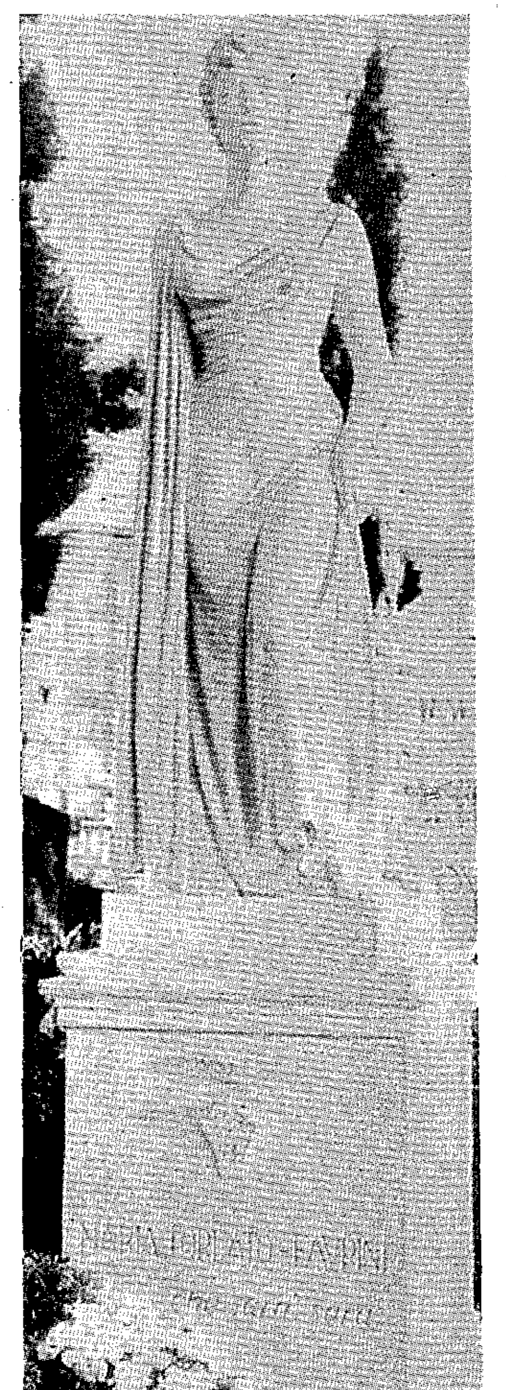
***

La Comtesse aux pieds nus, comme toutes les personnes énigmatiques, est un peu comme l'auberge espagnole où elle fût dénichée. Chacun qui l'aime la verra différente et y trouvera ce qu'il y apporte. C'est la force du film d'être — en plus de la signification que l'auteur lui a voulu et qu'il garde par devers lui — un étonnant miroir aux alouettes. Il nous renvoie l'image que nous cherchions. Mankiewicz ne nous impose que les pieds nus afin que l'interprétation de notre choix court légère à même cette boue d'où Maria venait. Mon idée à moi, parfaitement indéfendable, c'est que Maria n'était pas faite pour les comtes italiens, que son drame c'est de n'avoir pu aimer le seul qui était digne d'elle et la comprenait : Harry. Mais comme on disait chez les Torlato-Faurini : « *Che sara, sara.* »

JACQUES DONIOL-VALCROZE.

La Comtesse était Beyle

Ayant revu récemment *Chaînes Conjugales* je pensais bien ne plus rien ignorer de Joseph Mankiewicz; un contenu brillant, intelligent où tout n'est qu'élégance, goût et raffinement, un contenant quasiment diabolique de pré-



Pour que telle en elle-même l'éternité

cision, d'adresse et de science, une direction d'acteurs théâtrale jusqu'à l'indécence, un sens de la durée des plans et de l'efficacité des effets qu'on ne retrouve guère que chez Cukor, tout cela était l'art de Joseph Mankiewicz sa parfaite possession d'un genre dont il ne convient pas encore d'esquisser les limites puisque ses qualités sont trop souvent ignorées.

La Comtesse déroute, indiscutablement. On sort de là sans être certain d'avoir bien tout compris, sans être certain non plus qu'il y a beaucoup plus à comprendre que ce qu'on a compris, perplexe enfin quand aux intentions qui furent celles de l'auteur. Ce qui ne fait aucun doute, ou presque, c'est la sincérité totale de l'entreprise, sa nouveauté, son audace et son pouvoir de fascination. On pouvait reprocher à Jo Mankiewicz d'être le cinéaste favori des snobs mais il se trouve précisément que les spectateurs champs-élyséens qui ont fait *All About Eve* battre tous les records de recettes sifflent allègrement et tous les soirs avec une belle constance notre chère comtesse, tandis qu'à la place Blanche les spectatrices sont obligées d'expliquer à leur mari de quoi il s'agit : le type là, oui celui-là, eh bien, il est impuissant! — ah, bon, fait l'autre, maritalement.

Stendhal notait après l'échec d' « Armance » : « *Le manque de mode fait que le vulgaire ne cristallise pas pour mon roman et réellement ne le sent pas. Tant pis pour le vulgaire.* » (1)

Le plus clair est bien l'anathème contre Hollywood et sa clique, la Riviéra et sa clique, l'oisiveté et sa clique, non plus, comme avant, dans l'optique de la satire presque indulgente, mais avec cette fois une haine forcenée de la vulgarité. Bien, mais la Comtesse ? J'y viens. On a dit : une nymphomane qui épouse un impuissant. Maria Vargas n'est pas une nymphomane et ce n'est pas une perversion qui la pousse dans les bras domestiques mais que les autres, tous les autres, sont impuissants plus ou moins eux aussi. (Cette impuissance virtuelle trouve sa confirmation

(1) André Bazin n'aime pas la Comtesse, Beuve n'aimait pas Armance : « *Ce roman énigmatique par le fond et sans vérité dans le détail n'annonçait nulle invention et nul génie.* » Etre le Sainte-Beuve du cinéma est un honneur, cher Bazin, un honneur ambigu.

la change, Ava a posé pour le sculpteur.



concrète dans le babilanisme de Vincenzo, dernier rejeton d'une illustre lignée et aussi la stérilité de sa sœur, très importante.

Pirandellisme de *La Comtesse*. Bogart c'est Mankiewicz, là-dessus aucun doute et l'on n'ira pas lui reprocher de s'être attribué le beau rôle, puisque ce rôle est justement celui du metteur en scène, c'est-à-dire de l'homme qui agit au milieu de ceux qui regardent et parasitent. Qu'on n'en saisisse qu'imparfaitement la morale n'empêche pas *La Comtesse* d'être un conte cruel et *moral*, ce que font les gens important moins que la manière. Bogart commente : dans un bon scénario il se serait passé ceci mais dans la vie, etc..., et l'anecdote ici paraphrase constamment Cendrillon et le comportement de Maria Vargas par rapport. On voit la parenté Comtesse-Orvet et aussi Meurisse-Bogart.

Cristallisation et mystère. Maria Vargas à tout bien réfléchir n'est mystérieuse que pour nous. Ni Bogart, ni O'Brien, ni Marius Goring, ni Warren Stevens, ni même Rossano Brazzi ne cristallisent pour la plus beyle des belles. Seulement nous, et à tort, peut-être ?

Une scène aurait suffi à jeter la presque lumière sur Maria Vargas mais Mankiewicz ne l'a pas tournée. Vincenzo, le soir de ses noces rejoint Maria émue comme la vierge qu'elle n'est plus mais qu'elle est quand même eu égard à la virginité de son cœur et lui lit à voix haute le papier militaire qui doit lui faire comprendre qu'il ne pourra l'aimer « que de tout son cœur ». Là-dessus on saute six mois et l'on se retrouve chez Bogart. On ne connaîtra jamais les réactions qui ont été celles de Maria au délicat moment de l'aveu (2). Armance, elle, répondait aux inquiétudes de sa mère : « *Ah, Maman, je crois que je l'aime encore davantage depuis que je ne le crois plus si parfait.* »

Il y aurait encore beaucoup à dire concernant *La Comtesse aux pieds nus* mais l'important est bien dans cette forme de production qui s'ébauche : le metteur en scène étant son propre scénariste et son propre producteur, libre

(2) Cette ellipse serait inadmissible en littérature. Parce que. On l'admet au cinéma. Parce que.

comme l'air et engageant des vedettes — il faut des vedettes — pour faire avaler de force au public un truc qui lui passe très haut au-dessus de sa pauvre tête, le tout distribué par une firme qui a retrouvé sa pleine forme d'antan. Pour une bonne décade tout ce qui viendra d'intéressant d'Hollywood nous arrivera via les A. A.

FRANÇOIS TRUFFAUT.

Des anciens et des modernes

Qui n'a remarqué, dans les précédents films de Mankiewicz, un agencement assez éclatant pour en masquer la rigueur, un goût agressif du brillant, une aisance provocante ? Et qui, à travers le malaise ressenti devant tant de périlleuse désinvolture, n'a discerné une attitude délibérément empruntée en vue de cet effet ? Elle se manifestait encore dans une férocité que dans la plupart de ses films Mankiewicz déployait contre quelques comparses impuissants à se justifier, affligés sans recours d'un ridicule défiant le rire.

Le mépris peut être l'expression d'un talent contrarié, *French Cancan* en est le plus récent exemple. Tout mépris a disparu de *La Comtesse aux Pieds Nus*, réalisé dans une liberté que peu de metteurs en scène rencontrent, et ceci est admirable.

*
* *

Le roman est mort depuis que l'ont tué Flaubert et Zola. Combien de temps faudra-il encore aux romanciers pour s'en apercevoir ? Nous sommes las de récits, nous ne voulons plus d'*histoires* maintenant même servant de véhicule à des thèmes dramatiques, d'occasion à la mise en œuvre de certains rapports, de prétexte à montrer certains gestes. Nous aimons suivre ces thèmes, ces rapports, ces gestes ; mais nous ne pouvons oublier le véhicule, l'occasion, le prétexte. Ce stade que pourtant peu de metteurs en scène ont atteint, voici que quelques œuvres nous en font apercevoir de prodigieux prolongements, une sorte de création, d'interpénétration totales où tout est neuf et inimitable : non seulement l'expression, mais la matière même qu'il a fallu *inventer*. Ces œuvres-là donneraient envie de brûler toutes les autres si seulement elles permettaient d'y penser encore. Le terrorisme critique vous effarouche-t-il ? Il est quelques œuvres singulières dont les premiers contacts (et qui peut se flatter de les épuiser ?) ôtent pour longtemps toute couleur à d'autres qu'on *sait* estimables : seulement les raisons qui fondaient cette estime n'entraînent plus la conviction. Ainsi furent pour moi *La Maison dans l'Ombre, Le Carrosse d'Or, El, Voyage en Italie*. Je sais qu'il en sera ainsi de *La Comtesse aux Pieds Nus*. N'allons surtout pas nous ressaisir : la stupeur où elles nous plongent n'est pas seulement la preuve incontestable de leur beauté, elle en contient aussi le secret.

Quel est-il ?

« *Cher idiot, je vous remets les clés de la ville.*

« *Dans le tiroir de gauche vous trou-*
« *verez celles du tiroir de droite et*
« *vice-versa.* »

Cocteau exprime ainsi l'essentiel du secret de la création, qui est de ne pouvoir être exprimé. Comme le *Carrosse d'Or, La Comtesse aux Pieds Nus* entrouve de nombreuses portes, il est tentant de chercher celle qui conduit le plus loin — miroite de nombreuses facettes, il est tentant de chercher celle qui projette la lumière la plus pénétrante. A dénombrer les facettes, à énumérer les portes et à essayer les clés, et même à enlever une à une les boîtes de ce jeu dont chacune en contient une plus grande, je ne crois pas qu'on parvienne à rendre compte de la beauté singulière de cette œuvre. Elle ne se définit pas par la somme de ses éléments.

Elle y participe pourtant. En voici donc quelques-uns : peinture des mœurs du milieu cinématographique (et *The Producer*, roman de Richard Brooks, en confirme l'authenticité), tableau ddes princes de l'argent sur la Riviera, tableau d'une noblesse italienne drapant des lambeaux de chair sur un mal sans remède (1); et je ne vous dirai rien de la richesse d'observation des personnages, je ne vous parlerai pas non plus d'une psychologie fort complexe. Ce sont là les éléments d'un vitrail ; ils

(1) « Nous sommes tous des naufragés » dit une princesse napolitaine dans *Voyage en Italie*.

prennent leur valeur à partir de leur contour, à partir de ce trait qui les cerne et dont l'irrégularité déconcerte car elle nie le dessin. Nous voici loin de l'aisance d'*All about Eve*, de sa *construction* impeccable; en parler pour reprocher à Mankiewicz de l'avoir ici dédaignée me fait penser à ces voyageurs qui tournent le dos à leur propre mouvement et ne voient jamais que la route parcourue. La sphère de cristal est devenue bloc contourné ; aucun nom n'avait été prévu pour sa forme : voilà qu'il vous fait considérer le bloc au lieu de penser à son nom, et gardez-vous bien de le retailler pour votre commodité.

*
* *

Dans cette œuvre où tout se tient sans qu'il y paraisse, allons-nous parler de symbolisme ? C'est trop peu dire car il n'est pas suscité en vue de matérialiser des valeurs abstraites (2). Il résulte d'une harmonie préexistante, L'œuvre *est* un symbole nouveau — œuvre stendhalienne où les extravagances, les outrances des actes s'ordonnent avec une nécessité parfaite sans cesser d'être naturelles. Cet analyste qui pouvait passer pour avoir plus d'intelligence que de cœur répond ici à l'espoir fondé sur *People will talk* et quelques moments privilégiés de *Chaînes Conjugales*. Ironie et compassion, témoins d'une même inquiétude à leur égard, étaient alors les deux mouvements de l'approche des personnages : maintenir par l'observation quelque distance entre eux et nous pour nous précipiter soudain sur eux, dépouillés. Est-ce la seule approche concevable de ces personnages qui, toujours en société, restent en représentation et se voient ainsi refuser l'explication ou la prise de conscience accordée aux leurs par Hitchcock ou Nicholas Ray ? Non, car les voici s'exprimer enfin par une passion souveraine, une pureté dans le paroxysme, le défi, l'intransigeance ou la bassesse.

*
* *

Proust disait que l'art n'est pas susceptible de progrès; chaque œuvre reste fermée sur elle-même, rien ne peut lui être emprunté sans se flétrir aussitôt. Mais par là l'invention est rendue nécessaire, et chaque fois remise en question l'activité créatrice. Ne me demandez pas quelle voie ouvre *La Comtesse aux Pieds Nus* : la voie est toujours ouverte à l'invention.

PHILIPPE DEMONSABLON.

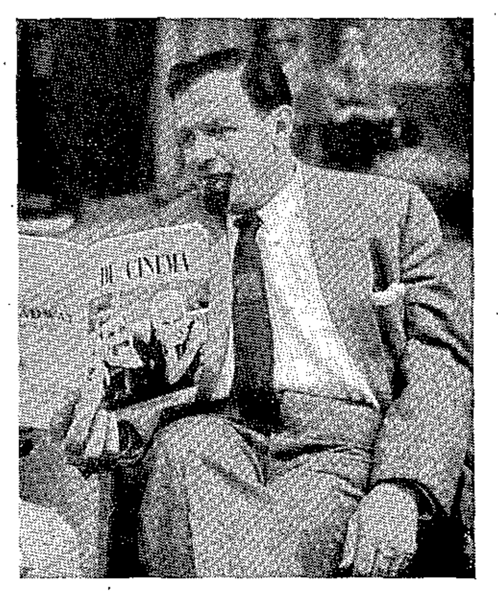
(2) Je rappelle l'expressionnisme des éclairages dans *No Way out*, et, plus surprenants, les plans expressionnistes d'*All about Eve* qui concluaient fugitivement sur un visage les scènes de comédie, et les démentaient.

Clés pour la comtesse

La Comtesse aux pieds nus marquerait-elle la déroute de l'esprit cartésien ? Le public français se prend au piège des clés, et à cet autre, qui ne pardonne pas, des références littéraires. Il se prend aussi au piège de sa propre bêtise, réclamant des films adultes et ricanant comme un cocher de fiacre quand il en voit un.

La principale erreur qu'on puisse commettre en voyant ce film, est au fond de le considérer comme tel ; le spectacle sur l'écran n'est qu'un moyen de susciter le véritable : celui des spectateurs eux-mêmes. Les personnages ont, bien sûr, hors de l'écran un visage autre et un autre nom ; ils en ont même plusieurs, en fait. Mettre un nom sur le visage du producteur milliardaire, mystique et obsédé sexuel n'est guère difficile : il est plus facile encore d'en mettre deux ou trois. Sans trop chercher, on peut trouver quatre ou cinq rois champagnisés « entre Nice et Monte-Carlo » et autant de richissimes sud-américains dégénérés et yachtmen. Qui, enfin, oserait dire le nombre de comtes italiens castrés ? La merveille des clés de ce film est qu'elles sont multiples, et toutes adéquates : le but de Mankievicz n'est pas un dîner de têtes, mais un jeu de massacre, plein de colère et de haine.

Lorsque le comte avoue son infirmité à son épouse, les rires des spectateurs du Normandie sont bientôt couverts par quelques rugissements de valets de chambre : gageons qu'ils n'auraient pas fait le rapprochement. Lorsque Ava entre dans l'eau méditerranéenne dans un maillot blanc et en sort avec un maillot vert, les spectateurs du Normandie prennent Mankiewicz pour un imbécile ; mais lorsqu'elle se montre,



Mankiewicz lit les « *Cahiers* ».

aussitôt de face, avec un maillot vert d'un côté et blanc de l'autre, c'est Mankiewicz qui prouve aux spectateurs du Normandie qu'ils sont des imbéciles.

Ainsi se trouve expliqué le personnage principal de ce film, qu'incarne idéalement la belle Ava. Frigide, d'après les cochons, nymphomane, d'après les puritains, elle est ce que les spectateurs ne sont pas ; elle est surtout celle qu'ils ne serreront jamais dans leurs bras, frères *mal conscients* des personnages masculins du film. Ces derniers pourraient à la rigueur se déguiser en chauffeurs, en guitaristes, en bohémiens. Gageons que leur dignité s'y oppose ; et d'ailleurs, ils ne donneraient pas longtemps le change à celle qui préfère ne pas porter les souliers qu'ils lui ont offerts, car tous ont en eux un comte italien qui sommeille. S'étourdir de champagne, de roulette, de belles voitures, c'est parfait ; mais leurs épouses sont stupides, bouffies d'alcool et laides, et ils ne couchent pas avec leur maîtresse, sauf quand elle est « lasse et qu'elle a peur » : la Beauté, statufiée les pieds nus, n'est pas pour eux. Elle n'est en définitive, pour personne, sinon pour celui qui, sans vouloir la *posséder*, la protège de toutes ses forces : pour Joseph L. Mankiewicz, empruntant aujourd'hui le visage buriné et propre du cher Bogart.

Claude CHABROL.

Petit Spicilège Stendhalien pour La Comtessa.

« J'ai cherché dans ce roman à *peindre* les mœurs actuelles, telles qu'elles sont depuis deux ou trois ans » (Stendhal).

« Les gens sages diront : Que diable. Quand on est *babilan* on ne se marie pas » (Stendhal).

« Olivier, comme tous les babilans, est très fort sur les moyens auxiliaires qui font la gloire du président. Une main adroite, une langue officieuse, ont donné des jouissances vives à Armance » (Stendhal).

« Il me semble donc que le babilan ne doit pas être cocu » (Stendhal).

« Peut-être que les onze points de ma fable : 1o ne sont pas peints d'une manière assez brillante ; 2o ou l'on n'est pas assez délassé du fond noir du sujet par des accessoires gais, ou du moins, brillants » (Stendhal).

« Armance *fut accueillie très froidement*. On n'en comprit pas l'énigme et la peinture des milieux choqua toute la société parisienne... Et l'on comprend que les critiques contemporains qui n'y avaient rien compris se soient contentés de crier : au fou » (Henri Martineau).

LES FLEURS Y POUSSERONT

LA COLLINE 24 NE REPOND PLUS, film Israélien de Thorold Dickinson. *Scénario :* Zvi Kolitz et Peter Frye d'après une histoire de Zvi Kolitz. *Découpage technique* : Joanna et Thorold Dickinson. Images: Gerald Gibbs. *Musique :* Paul Ben-Haim. *Costumes* : Marilka Jos. *Interprétation* : Haya Hararit, James Finnegan, Michael Wager, Arie Lavi, Michael Shilo, Zalman Lebinsh, Margalit Oved, Azaria Rappaport. Haim Enav, Arie Seidman, Shoshana Damari, Yosef Yadin *Production :* Sik'or Films Production, 1955.

En dépit des abus et des facilités, des faux-semblants et des redites, le cinéma depuis dix ans prouve chaque fois qu'il en a l'occasion qu'il est un remar-

quable instrument de témoignage, ce qu'il fut toujours, avant même le *Potemkine*. Certes, le constat sans l'art ne passera jamais le stade — d'ailleurs captivant — des bandes d'actualité ; mais quand l'un rencontre l'autre, ce qui naît laisse une trace profonde, l'émotion se multipliant quand elle prend ses sources dans l'authenticité.

C'est pourquoi *La Colline* 24 *ne répond plus* remuera le cœur de tous ceux pour qui le nom d'Israël est synonyme de grandeur et de courage. Bien sûr on a vu des films de guerre ou d'aventure plus spectaculaires, mieux « goupillés », plus aptes à provoquer l'admiration des passionnés de westerns de série B ou des coloriages sur la guerre du Pacifique revus et corrigés par les dessinateurs de « Look » et de « Radar », *nec plus ultra* à leurs yeux du septième art. Aucun espoir pour ces zélateurs de la décalcomanie de comprendre que ce qui irrigue le film de Dickinson lui donne cette inimitable vertu de gravité et d'espoir qui ne peut naître que de l'absence de calcul et de la fraîcheur d'âme.

Que pour sa première production Israël ait choisi « sa » guerre de libération, quoi de plus naturel ; tellement proche, au point qu'en un sens elle dure encore, elle fut le baptême par le sang d'une jeune nation dont la naissance et l'héroïsme dans la lutte pour sa survie constitue un des rares événements à la fois importants et heureux de l'histoire contemporaine.

⁂

A la veille d'un cessez-le-feu quatre volontaires vont occuper une hauteur près de Jérusalem et désignée sur la carte par le nom de Colline 24. Dans le camion qui les conduit à pied d'œuvre chacun des volontaires raconte son histoire. Un sergent anglais qui traquait les émigrés a rencontré une jeune israélienne et pris en dégoût sa mission inhumaine. Une fois libre il s'est engagé dans la jeune armée. Un jeune touriste américain lui, s'est engagé pour visiter les lieux dont la guerre interdisait l'accès. Blessé et convaincu par les discours d'un rabbin il reprend le com-



Haya Hararit dans *La Colline 24 ne répond plus*, de Thorold Dickinson.

bat pour des raisons qui n'ont plus rien de touristiques. Une infirmière yéménite a soigné cet Américain; elle parle de son pays. Un autre, jeune et pur produit d'Israël, raconte une dramatique patrouille dans le désert du Neguev où il avait capturé un Egyptien qui s'est révélé être un ancien officier nazi. Le camion est arrivé : ils s'enfoncent dans la nuit. Le lendemain matin, après le cesser-le-feu, une commission des Nations Unies vient identifier la colline. Ses quatre défenseurs sont morts, mais leurs corps sont encore une présence : la Colline 24 sera attribuée à Israël.

*
**

Un événement fortuit — le fait qu'il soit spécialiste des combats de rues — a conduit Thorold Dickinson à réaliser ce film. En de difficiles circonstances et avec cette sobriété, cette rigueur, cette sèche élégance de la forme, cette mesure dans le ton que connaissent bien ceux qui ont apprécié *Gaslight*, *Men of two Worlds*, *La Dame de Pique* ou eu la chance de voir *Secret People*.

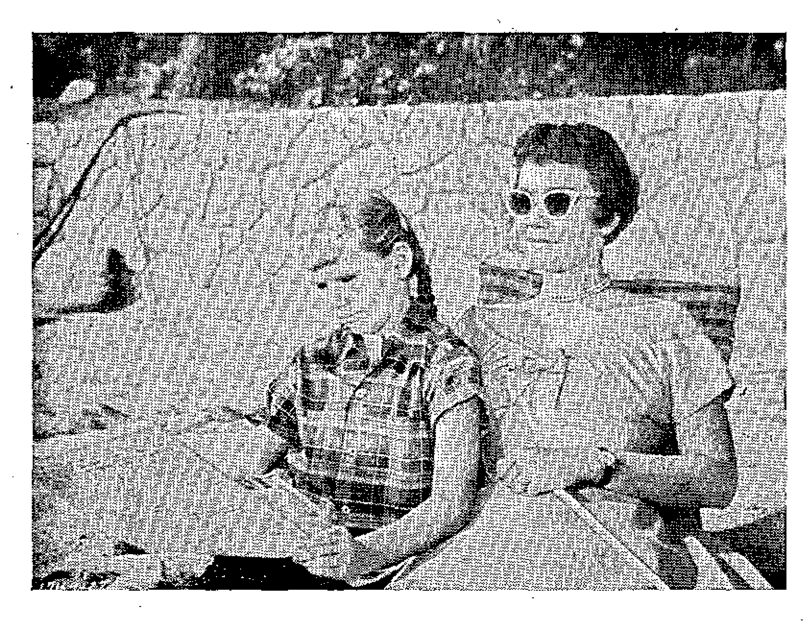
Le fait que ce soit un Anglais qui ait réalisé ce film israélien est déjà garant de son absence de parti-pris passionnel ; et en fait en s'attachant à témoigner *sans haine*, *Dickinson a donné* à l'œuvre une force de percussion qu'elle n'eut point eu si elle était tombée dans les excès de la propagande.

Le *message* — à une exception près: le discours trop théâtral du rabbin — n'y prend jamais la forme du prêche. Les scènes de combats de rues sont excellentes, l'intrigue sentimentale émouvante dans son dénuement et la séquence finale, rapide, incisive, dépourvue de tout emphase atteint à une sorte de grandeur tragique qui est bien celle de notre temps : sans phrase, faite de quelques rafales meurtrières et de longs silences.

De surcroît, *La Colline* 24 *ne répond plus* nous révèle une jeune actrice attachante et simple : Haya Hararit. Sa sombre et fière beauté, la tranquille noblesse de son maintien, la passion à la fois farouche et contenue de son jeu, lui mériteront bientôt une éclatante confirmation. Ce qui ne saurait tarder.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

PORTRAIT D'UN HONNÊTE HOMME



Judy Nugent et Jane Wyman dans *Magnificent Obsession*, de Douglas Sirk.

MAGNIFICENT OBSESSION (LE SECRET MAGNIFIQUE), film américain en technicolor de DOUGLAS SIRK. *Scénario :* Robert Blees, d'après le roman de Lloyd C. Douglas. *Images :* Russell Metty. *Interprétation :* Jane Wyman, Barbara Rush, Rock Hudson, Agnès Moorehead, Otto Kruger, Gregg Palmer, Paul Cavanagh, Sara Shane, Judy Nugent, Richard H. Cutting. *Production :* Ross Hunter. - Universal 1954

« Chopin m'a souvent été d'un grand secours », déclarait Mrs. Maurier, entre cent propos fades, à ses hôtes ennuyés et sans recours (1). C'est dans la mesure où *le Secret Magnifique* paraît emprunter à cette sorte d'inspiration qu'il risque d'être jugé sévèrement ; la mesure où il lui doit réellement sera la seule mesure de mes réserves. J'aime et je n'aime pas *le Secret magnifique*. Je l'aime pour ce qu'il m'offre de rare, de sensible, je ne l'aime pas là où cet homme raffiné que Douglas Sirk est sans conteste (et je ne parle pas, croyez-le bien, d'esthétique) a manqué d'intransigeance à traiter un sujet que d'aucuns trouveront déjà, mais à tort, bien conventionnel.

Conventionnel, je pense qu'un tel jugement se rapporte ordinairement à la considération des situations essentielles d'une œuvre et des développements qu'il est loisible d'en attendre; il ne concerne donc que les facultés d'assimilation statistique de celui qui le porte, et sans doute aussi son imagination. Mais, qui plus est, ce genre de logique dramatique se devra d'associer, à toute combinaison prévisible de développements, toutes les combinaisons inverse ou par quelque point contradictoire à la première et les rendra par là tout aussi possibles et prévisibles. Une raison saine nous conduit donc à cette vérité que toute trame dramatique, considérée seule, doit être dite conventionnelle. La matière soumise au jugement ne permettait pas d'en formuler un et plutôt que d'énoncer des sophismes ou de nous épuiser dans le vain souci de définir l'originalité *par rapport* au spectateur, l'impartialité nous fait, une fois de plus, chercher *ailleurs* matière à jugement.

La raison de mes réticences, je ne la trouverai pas davantage dans la portée sociologique du film. Libre à vous, si vous vous en irritez, de voir dans le thème de la charité une nouvelle mystification par laquelle une société capitaliste apaise sa mauvaise conscience. C'est bien d'apaisement qu'il s'agit ici, et de conscience d'une faute, mais il faut les considérer d'abord comme liés à un individu, même si ce besoin et ce sentiment ont leur origine dans un ensemble de faits sociaux. Tel est aussi le point de départ d'*Europe* 51. Mais l'apaisement ne sera rencontré qu'après une évolution *nécessairement* douloureuse car la charité resterait vaine si elle ne se concevait qu'en tant qu'hygiène morale; et si la vertu trouve ici récompense, il lui faut d'abord admettre que tel n'est pas le terme obligé d'un échange, il lui faut se soumettre à un long renoncement. Pour un peu nous lui reprocherions de ne pas rencontrer le martyre, tant il est vrai que nous sommes accoutumés de ne connaître la vertu que malheureuse. La gêne que pourtant je persiste à ressentir, Pascal m'en propose une explication subtile : « Les belles actions cachées sont les plus estimables. Quand j'en vois quelques-unes dans l'histoire, elles me plaisent fort. *Mais enfin elles n'ont pas été tout à fait cachées, puisqu'elles ont été sues;* et quoiqu'on ait fait tout ce qu'on a pu pour les cacher, ce peu par où elles ont paru gâte tout. » Cette ostentation de l'Histoire à relater des actes sans pouvoir dire à quel débat ils répondirent offense immanquablement la pudeur. Et le même sentiment nous prend ici, pour les mêmes raisons, rarement pensons-nous surprendre les personnages : leurs actions les enveloppent aussitôt, et nous voyons finalement trop d'*actes* de bonté et pas assez de bonté agissante, trop *d'exemples* de noblesse et pas assez de noblesse exemplaire.

Que cette affectueuse sévérité n'aille pas vous cacher le bien que je pense du *Secret magnifique*. Entre tant d'entraves nées d'un roman à succès, déjà porté à l'écran (2), et qu'il a fallu respecter, nous trouvons la marque d'une personnalité de metteur en scène qui nous est familière, bien qu'elle n'ait jamais bénéficié d'une publicité ni d'un crédit mérités. Bien sûr, Douglas Sirk

(1) Quel Mankiewicz nous donnera un *Moustiques* d'après Faulkner, avec son extravagante croisière à bord du « Nausicaa » ?

(2) Par John Stahl en 1936.

n'est pas Nicholas Ray. Mais je gage qu'ils connaissent les mêmes élans et qu'une même recherche anime la part la plus importante pour eux de leur création. Son mari vient de mourir subitement : voyez cette femme s'éloigner sur la pelouse lumineuse, face au lac. Il y a plus que de la sobriété dans cette scène; là, et à maintes reprises ailleurs, Douglas Sirk sait nous rendre sensibles au passage fugitif d'un sentiment qui reste en deçà de l'expression et ne se marque qu'à un infléchissement de la mise en scène, comme l'empreinte laissée par un dormeur.

Est-ce là trop mince sujet de louange ? Il se voit tant de sots, et triomphants, que l'intelligence me touche toujours lorsqu'une vive sensibilité en inspire les démarches. Douglas Sirk a du cœur et de l'esprit : c'est un honnête homme.

PHILIPPE DEMONSABLON.

L'AMOUR DES ANTIPODES

LES AMOURS DE LIANG SHAN PO ET CHU YING TAI, film chinois en couleurs de SANG HU et HUANG SHAO FEN. Scénario : Hsun Chin et Sang Hu. *Images :* Huang Shao Fen. *Musique :* Liu Ju-Tseng. *Décors :* Hu Cho-Yuh et Chang Hsi Pai. *Interprétation :* Fan Jui Chuan (*Liang Shan Po*), Yuan Hsuch Fen (*Chu Ying Taï*), Chuang Kuei Feng (*Le vieux père*). (Ces acteurs et tous les autres font partie de la troupe expérimentale de l'Opéra Shao Sing de l'Institut d'Art Dramatique de Chine Orientale). *Production :* Studio des films de Shangaï - Bureau Central du Cinéma de Chine, 1954.

Que le neuf surgisse de l'ancien et que toutes les fleurs s'épanouissent ensemble.

MAO TSE-TOUNG.

L'intérêt croissant que Paris porte à la Chine se solde par une duperie réciproque quand en même temps qu'il témoigne de l'ouverture d'esprit la plus avantageuse il tend à satisfaire les appétits d'un narcissisme français aussi insolent que raffiné, et pathétique parce qu'au fond si peu frivole.

A ce jeu, nul doute que *Les Amours de Liang Chanko et Chou Ying-Tai*, premier film de la Chine nouvelle projeté commercialement en France, n'apportent un thème particulièrement bien accueilli. Le Français de 1955 peut y admirer qu'on puisse être Chinois (le Persan est tabou cette année), communiste de surcroît, et cependant offrir au reste du monde, qui est Paris, une image où il se reconnaisse au naturel.

Ce film est daté de 1953. Il transpose au cinéma un spectacle de l'Opéra de Chaohing, donné l'année précédente au festival national d'art dramatique de Pékin où s'affrontèrent les meilleures troupes regionales issues des traditions théâtrales de l'ancienne Chine, et des efforts de la nouvelle pour les continuer toutes en sources vivantes de la culture populaire.

Le théâtre professionnel, ou Opéra, de Chaohing est associé à la pratique d'un style particulier à sa province du Ché-Kiang, dont les techniques et le répertoire reçurent à Pékin une sorte de consécration nationale qui leur valut les honneurs du film. Bien que manifestement parent des autres formes régionales de l'art dramatique chinois, ce style Yué tranche volontiers avec celui du classique Opéra de Pékin, notamment par l'emploi de décors d'intérieur et d'extérieur là où la fluidité de l'illusion dramatique paraissait exiger la réduction à quelques accessoires symboliques de tous objets extérieurs aux acteurs. Sans renoncer à certaines conventions essentielles, faisant alterner prologues et récitatifs chantés et brèves explications parlées dans un acompagnement presque constant de cordes et de percussions, le jeu des acteurs est plus naturel, et leur maquillage plus réaliste. L'emploi de femmes et de jeunes filles dans tous les rôles, s'opposant à l'exclusivisme masculin de l'Opéra de Pékin, oriente l'Opéra de Chaohing vers un répertoire plutôt élégiaque, où les thèmes guerriers et fantastiques font place à la représen-

tation des sentiments, et le goût du merveilleux et de l'édifiant au plaisir d'exprimer la poésie présente dans la trame des jours.

L'argument de *Liang et Chou*, inspiré d'une légende de la Chine impériale (dynastie des Tong Tchou, IIIe siècle), s'y prête pleinement en reliant l'une à l'autre, sans hâte ni artifice, toutes les possibilités d'un tel théâtre. Dans le déroulement de l'aventure de la jeune Ying-Tai et de son amour malheureux pour son « frère de cœur » Liang Chan-Po, toutes les cordes de la sensibilité poétique sont successivement pincées, avec une gradation allant de l'allegro vers le tendre et de là vers le tragique. Le moment de grâce en est la séquence d'extérieurs conventionnels où Ying-Tai, sous les traits encore non démentis d'un jeune garçon, fait à son compagnon d'études des adieux provisoires, et à chaque détour d'allée, maniant l'admirable technique allusive de la conversation chinoise, l'aiguille vers la vérité sur sa personne et ses sentiments.

Dans les figures de ce ballet d'allusions, le témoin occidental retrouve le raccourci de ses adorations familières — le sourire de l'idylle dans les pleurs de l'élégie, le lyrisme de Shakespeare dans la retenue de Marivaux, et jusqu'à l'écho des chants amoureux et des plaintes d'Ovide. Comme Liang et Chou dans le miroir véridique d'un puits, la culture occidentale reconnaît dans ces amours des antipodes son image apaisée, délivrée du tourment de se sentir exceptionnelle. Jeu de miroir, où l'alouette prise au leurre de l'universalité des créations de l'art est aussi captive de son ethnocentrisme européen que le visiteur attardé du *Musée Imaginaire* de Malraux, dernier en date des grands pièges à culture dans l'espace-temps international.

Paradoxe de l'antipode : on veut l'aimer pour la mesure où il nous concerne, où l'on s'y discerne; et ce qu'il y a d'anti en lui, qui est sa vérité, devient repoussoir pittoresque de l'air de famille (valeur universelle) qu'on veut bien (et pourrait ne pas) lui reconnaître. Je regrette, mais j'aime d'abord l'antipode pour ce pied qu'il a, enraciné de l'autre côté de la terre, et les Amours de Liang et Chou pour leur façon de relier l'homme à l'homme dans l'espace et le temps chinois, le style du Ché-Kiang à l'art national et les fiancés de l'ancienne Chine à ceux de la nouvelle.

Gagnée cependant par le délice intellectuel du narcissisme à la Chine, la sensibilité critique du spectateur européen est dès lors suffisamment euphorique pour enregistrer avec la même épicurienne sérénité les sollicitations mêlées d'une thématique transparente et d'une symbolique qui l'est moins. Accommodation sans effort de la conscience spectatrice, prise entre l'effet de miroir et l'effet de dépaysement, aux consonances du style yué et à ce retentissement profond qu'elle encaisse à tout changement d'optique.

Les images finales sont belles, par l'accord (et la symbolique) des couleurs, par leur composition naïve (escorte nuptiale décrite avec une chaleur de tons et une précision d'enluminure). Conduite au mariage féodal que lui impose son destin social, Ying-Tai fait arrêter son escorte au cimetière où repose son ami.

C'est en blanc, c'est-à-dire en deuil, qu'elle descend du palanquin nuptial, qui est rouge, pour aller vers le mausolée de son frère de cœur; son destin s'y consomme dans les éclairs blancs d'un orage, au cimetière d'Huchiaochen.

Willy ACHER.

RAOUL

BATTLE CRY LE (CRI DE LA VICTOIRE), film américain en Cinémascope et Warnercolor de RAOUL WALCH. *Scénario* : Léon Uris, d'après son roman. *Images* : Sid Hickox. *Interprétation* : Nancy Olson, Dorothy Malone, Mona Freeman, Anne Francis, Van Heflin, Tab Hunter, James Whitmore. *Production* : Warner Bros. 1954.

Quelle serait, en France, la place de Raoul Walsh ? Royale, sans doute, à juste raison. *Battle Cry*, cinémascope guerrier, rappelle à notre attention la

personnalité puissante, la maîtrise technique et l'humour solide de ce borgne talentueux qu'il vaudrait mieux ne pas trop méconnaître. Le scénario n'en est pas très bon : les personnages sont stéréotypés, la construction parfois défectueuse, les dialogues inégaux; son principal intérêt réside, en définitive, dans la complète objectivité de l'exposé : ni pacifiste, ni belliciste, il n'est que la relation de faits de guerre.

La force de Raoul Walsh est d'avoir, sur ces données médiocrement encourageantes, su faire un film de deux heures trente infiniment plaisant. Il a éliminé ou escamoté tout ce qui pouvait irriter ou ennuyer, dans cette histoire. Les couplets patriotiques, les discussions de chambrées, les états d'âme du jeune Marine poète, sont à droite ou à gauche du large écran cinémascopique. Au milieu, des filles, encore des filles, toujours des *filles* : habillées, à moitié habillées, quasi déshabillées, de face, de profil, de dos, debout, assises, couchées. Le fin du fin dans les films de guerre est de ne pas montrer de filles : c'est ce qui les rend le plus souvent ennuyeux et inesthétiques. Raoul, lui, choisit quatre des plus jolis minois d'Hollywood, quatre des plus jolies silhouettes, qui se troussent pour notre plus grand bonheur et nous font oublier, ainsi qu'aux Marines en goguette, la guerre, les adjudants et leurs turpitudes. La culotte blanche de Mona Freeman vaut bien une culotte de peau : Raoul a le sens du beau. Entre ces scènes charmantes, nous assistons, ravis, à une solide bagarre dans une boîte à soldats, bourrée de trouvailles délicieuses, une bagarre comme seuls Walsh et Tay Garnett savent les réussir, puis à des scènes de bataille minutieusement réglées, fracassantes et sauvages, soldées par la mort du commandant. Tout cela, bien propre à faire ressortir les plus solides qualités de Raoul : l'amour de l'action, le refus de toute psychologie, un tempérament de joyeux luron. Trois caractères qui donnent à toutes ses œuvres un style bien personnel et instantanément reconnaissable. Raoul ne se refuse rien pour faire passer au spectateur une bonne soirée.

Les moments les plus faibles de *Battle Cry* sont évidemment ceux où le scénario s'enlise dans la sentimentalité de best-seller. Raoul ne réussit les scènes à deux que lorsqu'elles sont sexy ou rigolardes. Sinon, le plus honnêtement du monde, il laisse tomber et se contente d'enregistrer passivement les parlottes entre deux acteurs dont il a minutieusement réglé le jeu. Ces moments, certes, ne sont pas à hurler, mais pourraient être signés de n'importe quel Goulding ou Rapper de service. Qu'importe : « le reste reste », comme dirait un penseur du XVIIIe.

*
* *

Il y a, par ailleurs, dans ce film, quelques éléments techniques dignes d'attention. L'utilisation du Cinémascope, par exemple, qui est exactement le contraire de celle de George Cukor, analysée par Charles Bitsch dans le précédent numéro. *Battle Cry* est le premier film dont on oublie, au bout de cinq minutes, qu'il est en Cinémascope, dont il ne conserve que l'avantage certain de l'agrandissement du champ visuel : les cadrages ne semblent pas spécialement conçus pour l'écran large; par contre, toute la syntaxe classique de découpage de l'écran normal se trouve harmonieusement utilisée (y compris le champ-contrechamp avec amorce, qui présentait quelques problèmes de perspective). On se rend compte que ce qui, habituellement, rappelait au spectateur qu'il se trouvait en présence d'un film en Cinémascope était en définitive moins les qualités du procédé que ses imperfections, dans la définition de l'image, notamment. Elle est ici tout à fait extraordinaire aussi bien dans les plans d'ensemble que dans les gros plans ; la photo est toujours d'une netteté parfaite, et la couleur Warnercolor, dont les qualités picturales sont généralement discutables, trouve ici son plein emploi et sa justification. Rien d'étonnant à cela, d'ailleurs, puisque le chef opérateur de *Battle Cry* est un autre méconnu, le grand Sid Hickox.

Claude CHABROL.

★

NOUVEAUX OBJECTIFS DU CINÉMA SOVIÉTIQUE

par Philippe Sabant

Avant la guerre, l'U.R.S.S. produisait en moyenne une quarantaine de films de long métrage par an. En 1946, première année de l'après-guerre, elle en produisit vingt. Mais en 1949, on ne compta plus que neuf longs métrages dits « artistiques », abstraction faite des « films-concerts » (spectacles d'opéra et de ballet ou musique folklorique) et des « films-spectacles » (bandes reproduisant les représentations théâtrales de certaines œuvres). En 1950, la production s'éleva à onze longs métrages « artistiques » et, en 1951, à dix. Enfin en 1952 elle tomba à *cinq* films (1), toujours sans compter les films-spectacles et films.concerts.

C'était là l'aboutissement de la politique tendant à réduire la quantité de films produits afin d'en améliorer la qualité.

La pratique montra assez rapidement combien la conception qui présidait à cette politique était illusoire. Mais les choses ne pouvaient pas changer tant que les cinéastes soviétiques se trouvaient aux prises avec le problème fondamental de la qualité et du nombre de scénarios à filmer. De là les discussions et les efforts que nous avons analysés en 1952.

Ces discussions et ces efforts donnèrent des résultats, et l'année 1952 marqua un tournant dans ce domaine. En 1953, en effet, la production des studios de l'U.R.S.S. remonta à 28 grands films (sans parler de 12 « films-spectacles ») et en 1954 elle a atteint le chiffre de 38 longs métrages « artistiques ». Pour 1955, le plan prévoit presque le double de ce chiffre : 60 films.

Ce rétablissement montre que le cinéma soviétique possédait et possède encore des « réserves intérieures » — comme on aime à les appeler en U.R.S.S. — assez considérables. Mais ces réserves vont-elles lui permettre d'atteindre l'objectif dont il est question depuis l'été dernier : 100 films par an à brève échéance, puis 150 ? (Dovjenko, au récent Congrès des Ecrivains, parla même de 400 films !)

La réalisation de cet objectif pose naturellement de nombreux problèmes de tout ordre. Après la disette, assurer l'abondance de scénarios n'est pas une petite affaire. Mais, parallèlement, c'est l'organisation de la production elle-même qu'il s'agit de modifier, sans parler de l'équipement de l'industrie cinématographique.



Quelles sont aujourd'hui les perspectives de la production proprement dite ?

La place centrale dans l'industrie cinématographique de l'U.R.S.S. est naturellement occupée par les studios de *Mosfilm*. Ces studios ont sorti en 1954 douze films (au lieu de huit, prévus par le plan). Ils comptent en sortir cette année vingt, et l'année prochaine, trente. Ce dernier chiffre doit être atteint principalement grâce à l'achèvement, cette année, du premier

(1) Ces chiffres sont cités dans un éditorial de la Gazette Littéraire du 1er juillet 1954 et doivent donc avoir été puisés à bonne source. Cependant, dans l'article d'un certain V. Sourine, publié par Culture Soviétique du 31 août 1954, il est question de sept films pour 1951 et dix-sept pour 1952.

des trois blocs de pavillons du *Grand Mosfilm*, actuellement en construction dans la banlieue de Moscou (trois pavillons par bloc).

Moscou possède un second studio, destiné principalement au doublage, mais qui a su s'assurer une place enviable dans la production d'œuvres originales. C'est le « *Studio* « *Gorki* », qui a produit en 1953 dix grands films et, en 1954, neuf.

Les studios de *Lenfilm*, à Leningrad, n'avaient produit en 1953, outre des films-spectacles, que trois œuvres originales. En 1954, le nombre de celles-ci est passé à onze. Les studios de Kiev sont également en train d'affirmer leurs possibilités après une activité réduite au minimum : ils ont sorti l'année dernière cinq films, comptaient en sortir cette année huit et finalement ont décidé d'en produire dix. En même temps, on assiste à l'activisation des studios existant dans d'autres capitales des Républiques de l'Union, dont la plupart n'avaient produit aucun grand film depuis des années. Les Soviétiques ont pu voir en 1954 des films réalisés par huit de ces studios, et cette année les studios républicains suivants sont er activité (outre Kiev) : Minsk, Tbilissi, Riga, Tallinn, Vilnius, Tachkent, Alma-Ara, Ashkhabad, Erévan et Bakou. Certains de ces studios sont agrandis et d'autres studios républicains sont en construction.

Toutefois, même avec les installations nouvelles, les méthodes de production actuelles ne permettront d'arriver qu'à 70 à 80 films par an. Tel est le chiffre cité par le ministre de la Culture de l'U.R.S.S., Alexandrov, dans son discours au Congrès des Ecrivains, en décembre dernier.

Pour atteindre le chiffre de 100 films (sans parler de 150), il n'y a donc qu'une solution : changer les méthodes de production.

*
**

En septembre dernier, la revue *L'Art du Cinéma* écrivait dans son éditorial :

« *La structure organisationnelle, le système et les méthodes* de direction de l'œuvre de création de films n'étaient pas simplement déterminés, conditionnés, par le plan de production extrêmement réduit ; ils déterminaient eux-mêmes, dans une grande mesure, les limites étroites de ce plan et paralysaient les forces de création et de production... Maintenant que le plan va être considérablement élargi, il devient particulièrement évident combien d'obstacles il faut écarter pour que ce plan puisse être réalisé. Tant la structure que le système et les *méthodes de direction* doivent être modifiés sans retard. »

Certaines des modifications qui s'imposent concernent d'une part la planification générale de la production et, d'autre part, la routine quotidienne du travail dans les studios. Si l'on en juge par différentes études publiées à ce sujet, ce travail est loin d'être aussi bien organisé qu'il le faudrait pour une production sans accrocs. Les plaintes sont nombreuses en particulier contre les services auxiliaires : construction de décors, fourniture de costumes et d'accessoires — services dont l'*inéficience fait parfois perdre aux metteurs en scène des* semaines entières — laboratoires, etc. Le problème est celui que posait l'organe du ministère de la Culture, la *Culture Soviétique*, dans son éditorial du 13 janvier 1955, intitulé : « Pour un travail bien réglé des studios » : « Une organisation rationnelle du travail dans les studios, l'amélioration de la technologie de la production — voilà ce qui doit être l'objet de l'attention quotidienne des dirigeants de l'industrie cinématographique. Un travail bien réglé *dans les ateliers de costumes et d'accessoires, ainsi que dans* les laboratoires, une préparation soigneuse des expéditions (pour les prises de vue en plein air — Ph. S.), tout cela, ce sont les conditions indispensables d'un travail hautement productif... La production de films est une tâche complexe. Elle est liée aux difficiles recherches des artistes ; mais en même temps, comme toute autre production, elle est basée sur une organisation précise du travail, sur une ferme discipline et sur une technologie d'avant garde. Voilà pourquoi la poursuite du *mouvement en avant dans ce domaine* est impensable sans la solution par les studios de toute une série de problèmes de création et d'organisation. »

Un autre ordre de problème est celui qui concerne la procédure de contrôle des scénarios, puis des films eux-mêmes.

Quelle était, jusqu'à il y a peu de temps, la filière suivie pour la réalisation d'un film, depuis le moment de la remise du scénario ? L'auteur — scénariste professionnel ou non — remettait un texte dit « scénario littéraire » à la Section de Scénarios du studio, où ce texte était étudié d'abord par un « rédacteur », ensuite par le chef de la Section. Après cela, il

était discuté par le « Conseil Artistique » du studio, puis soumis au directeur du studio. De chez celui-ci, il était transmis à la section de scénarios de l'Administration Centrale du Cinéma, où il repassait par une filière semblable : rédacteur, chef de la section des scénarios, suppléant du chef de l'Administration Centrale chargé des scénarios, chef de l'Administration Centrale. En plus, il fallait obtenir l'approbation du vice-ministre de la Culture chargé des questions du cinéma et, dans certains cas, du « collège » du ministère, voire du ministre lui-même. Ce qui compliquait les choses, c'était que chaque instance intermédiaire avait le droit de demander des modifications dans le scénario, et il n'était pas toujours facile pour l'auteur de concilier tous les désirs. Mais enfin, le scénario finissait par obtenir tout de même les visas nécessaires, et alors le metteur en scène se mettait au travail pour établir le découpage — le « scénario de mise en scène », comme on dit en U.R.S.S. Celui-ci devait être à son tour soumis à quelques instances de contrôle, lesquelles suivaient ensuite le film en voie de réalisation et, finalement, jugeaient une dernière fois l'œuvre une fois achevée. Parfois le metteur en scène se trouvait obligé de recommencer l'un ou l'autre passage du film, ce qui allongeait encore les délais de réalisation et accroissait les dépenses.

En principe, tout ce système de contrôle tendait à assurer non pas simplement une ligne idéologique juste dans les œuvres, mais aussi le maximum de qualité. En pratique, il eut sur ce plan des conséquences désastreuses.

Aujourd'hui, un pas important en avant a été fait: les directeurs et les Conseils artistiques des studios ont reçu le droit d'accepter des scénarios sans les soumettre auparavant à l'approbation des instances supérieures. Ceci contribuera naturellement dans une grande mesure à accélérer la production. Mais, nombreux sont les cinéastes estimant que les interventions des Conseils artistiques des studios devraient être limitées à leur tour. Le metteur en scène Michel Romm soulignait dans l'*Art du Cinéma* (septembre 1954) : « Si nous prenons les studios de *Mosfilm*, nous verrons que — quel que soit le nombre de pavillons de prises de vues — si chaque scénario et chaque film doivent passer par le Conseil artistique du studio, *Mosfilm* ne pourra jamais sortir plus de douze ou quinze films par an... Déjà maintenant, alors que l'on ne produit que dix ou douze films, le Conseil artistique est obligé de siéger parfois deux fois par semaine... Nous ne pourrons jamais réaliser le programme de 100-150 films par an tant qu'il existera des organismes ou des personnes par lesquels toute cette masse de films devra passer ».

Et le réalisateur de *Lénine en octobre* et de l'*Amiral Tempête* suggérait : « Lorsque les nouveaux pavillons de *Mosfilm* entreront en service, il faudra diviser en quelque sorte les studios en quelques branches ou groupes autonomes, dont chacun sera composé d'un certain nombre de jeunes et d'un ou deux metteurs en scène expérimentés. Chaque branche, ou groupe, ou atelier (peu importe l'appellation) devra avoir le droit de résoudre toutes les questions de création et de production d'une manière autonome, sous le contrôle général, bien entendu, de la direction du studio et de l'Administration Centrale du Cinéma. »

**
*

Mais, quels que soient les aménagements ultérieurs qui peuvent intervenir dans ce domaine, il restera un troisième ordre de problèmes à résoudre : ceux qui se posent généralement pendant la réalisation de chaque film

Jusqu'à présent, la réalisation d'un film en U.R.S.S. exigeait le plus souvent dix à douze mois, les prises de vue mêmes prenant six à huit mois. Il y eut pourtant des films réalisés plus rapidement. Ceci essentiellement parce que leurs metteurs en scène disposaient de scénarios bien au point. Le grand obstacle, en effet, sur ce plan, c'est la mauvaise qualité « technique » de la plupart des « scénarios littéraires » retenus par les studios.

Les scénaristes professionnels sont rares, et les écrivains qui travaillent pour le cinéma fournissent en général des textes dénotant une connaissance très approximative des besoins et des possibilités du cinéma. Même tels quels d'ailleurs, il s'agit le plus souvent de « produits semi-finis » — comme on ne cesse de s'en plaindre — dans lesquels presque tout est à reprendre et à préciser, même les dialogues.

C'est à partir de ces produits semi-finis que le metteur en scène établit le découpage, ou du moins tente de l'établir. Car, pressé par le temps, il mène rarement ce travail à bon terme dans tous ses détails. Il lui reste alors à s'en remettre à l'inspiration au moment des prises de vues. Et c'est ce qui allonge interminablement ces dernières à cause des tâtonnements et des arrêts continuels, nécessaires pour adapter le scénario au fur et à mesure. Sans parler

des dépenses supplémentaires ainsi occasionnées et de la répercussion sur la réalisation d'autres films du fait de l'occupation prolongée des plateaux.

On s'est efforcé récemment de pallier cet état de choses, du moins dans les studios de *Mosfilm* (Voir interview du directeur actuel de *Mosfilm*, le metteur en scène I. Pyriev, dans les *Izvestia* du 13-1-55), en accordant aux metteurs en scène davantage de temps pour la préparation des films et en leur recommandant de recourir systématiquement à des répétitions avant le commencement des prises de vues (répétitions qui se dérouleraient dans la mesure du possible ailleurs que sur les plateaux). Il faut noter ici que l'idée de répétitions préalables pour l'ensemble d'un film, sauf les scènes de foule, a de nombreux partisans en U.R.S.S. On cite à ce sujet en exemple la réussite d'un film comme la *Jeune Garde* de S. Guerassimov, presque entièrement répété d'avance.

Mais il est évident qu'il n'y a qu'un seul remède pleinement efficace pour guérir le mal : la formation de cadres suffisamment nombreux de scénaristes professionnels. On pense y arriver en U.R.S.S. par deux voies différentes. D'une part, on commence à utiliser dans leur spécialité les jeunes sortis de la faculté de scénarios de l'Institut du Cinéma, contairement à ce qui se faisait jusqu'à présent. D'autre part, on s'efforce de familiariser les écrivains travaillant ou désireux de travailler pour le cinéma avec les problèmes spécifiques de cet art. C'est dans ce but que des « séminaires » annuels de ciné-dramaturgie sont notamment organisés depuis 1952 à Bolchévo, près de Moscou. Cinquante-six romanciers, poètes et dramaturges de Moscou, Leningrad, Kiev, Tachkent, Riga et autres villes, ont participé au séminaire d'octobre dernier, qui dura un mois. Ils y ont rencontré des scénaristes expérimentés et des metteurs en scène comme Dovjenko, S. Vassiliev, Yutkevitch et autres. Et, tenant compte de leurs indications, ils ont pu mettre au point sur place les œuvres auxquelles ils travaillaient ou en ébaucher d'autres.

Une initiative comme celle-là ne peut toutefois donner que des résultats limités. Ce qui est essentiel, c'est qu'un certain nombre d'écrivains acquièrent une connaissance plus approfondie des lois du cinéma par un contact plus systématique et plus étroit avec les studios. Cela implique un effort soutenu de la part des studio, mais aussi — on le souligne continuellement — la nécessité pour les écrivains de se défaire de l'idée que le travail pour le cinéma est une tâche secondaire, que l'on peut bâcler n'importe comment.

Les conditions générales de ce travail dans le passé ont été pour beaucoup dans la diffusion de cette idée. Pouvait-on s'attendre à ce que les écrivains missent toute leur personnalité et tout leur talent dans des œuvres dont ils savaient qu'elles seraient pétries et repétries par une infinité de mains étrangères ? Aujourd'hui, les mesures prises sur ce plan doivent normalement faciliter les choses.

***

Voyons maintenant de plus près ce que représente la production soviétique actuelle.

La production de 1954 a été assez variée. On n'y trouve plus de films biographiques, qui avaient tenu la vedette pendant quelques années sur les écrans soviétiques et dont l'abus a été explicitement condamné aujourd'hui (en même temps que le « culte de la personnalité »). Plus de films historiques non plus à grand spectacle, à l'exception des *Héros de Chipka*, sorti au début de cette année. Tourné par Serge Vassiliev (l'un des deux réalisateurs de *Tchapayev*), sur un scénario du romancier et dramaturge A. Perventserv, ce film peint la campagne de libération de la Bulgarie du joug turc en 1877-78, lorsque l'armée russe vint au secours des insurgés bulgares, avec le fameux épisode du passage des Balkans, en plein hiver, par le col de Chipka. Il s'agit d'un film réalisé en coproduction par *Lenfilm* et *Borgarfilm*, avec la participation d'un certain nombre d'acteurs bulgares. Dans un genre différent, une autre incursion dans le passé est représentée par la *Mer glacée* (metteur en scène : Yu. Egorov - Studio « Gorki »). Ici, il s'agit d'une expédition de quatre marins russes de la Mer Blanche vers le Spitzberg, au XVIII[e] siècle. Les marins russes sont encore les héros de deux autres films, mais dans le cadre de la vie actuelle : *Commandant de bâtiment* (mise en scène de V. Braun, réalisateur de *Maximka* - Studios de Kiev) analyse le conflit entre deux officiers de marine à propos de leurs conceptions respectives du commandement et leurs rapports avec les hommes d'équipage. *Le « Bogatyr » se dirige vers Marto*, traité en film d'aventures, mêle le thème marin à celui de l'aide apportée à la population d'une région de l'Europe Occidentale éprouvée par un raz de marée (mise en scène : E. Bruntchaguine et S. Navrotski - Studios de Kiev).

L'action de trois films est située dans un passé récent. *L'Ecole du courage*, d'après un livre célèbre d'Arcadi Gaïdar, favori de la jeunesse et dont les héros sont des adolescents, nous reporte à l'époque de la guerre civile. Le film lui-même est d'ailleurs entièrement une œuvre de jeunes, tant pour le scénario que pour la mise en scène (due à V. Bassov et M. Kortchaguine - *Mosfilm*). *Vers un nouveau rivage*, d'après le roman de l'écrivain letton V. Lacis, montre la lutte des partisans pendant la guerre et la marche de la Lettonie vers le communisme. Ce film devait être terminé à la fin de 1954 (mise en scène de L. Loukov - Studio « Gorki » et Studio de Riga). *On ne peut pas oublier cela* est inspiré de la vie de l'écrivain Jaroslav Galan, tué en 1948 par des nationalistes ukrainiens pour avoir soutenu le rattachement de l'Ukraine Occidentale à l'Ukraine Soviétique (film précédent de L. Loukov — qui est à l'heure actuelle le metteur en scène le plus occupé et le plus « rapide » de l'U.R.S.S., puisqu'il a tourné quatre films en deux ans - Studio « Gorki »). Un thème essentiel de ce film : l'action d'agents étrangers en U.R.S.S., se retrouve dans le film d'aventures *Sentiers dangereux*, dont l'action se déroule en Sibérie. Mais c'est un autre genre d'aventures — d'enfants et d'adolescents — à travers une période allant de 1916 à nos jours, que raconte *La Dague* (mise en scène de deux diplômés de l'Institut du Cinéma : V. Venguérov et M. Schveitzer, sous la supervision d'Ermler - *Mosfilm*).

Un certain progrès — encore qu'il soit considéré comme insuffisant — a été enregistré dans le domaine de la comédie. Il y a eu en 1954 (en dehors des *Joyeuses Etoiles*, qui est une suite de sketches filmés) : *Amis fidèles*, de M. Kalatozov ; *Nous nous sommes déjà rencontrés*, de N. Dostal et A. Toutchkine ; le film géorgien *La Cigale*, de S. Dolidzé ; la comédie sportive *L'Equipe de notre rue* et, plus récemment, *La Dompteuse de tigres*, ce dernier du vétéran Alexandre Ivanovski.

Quant aux autres films inspirés de la vie actuelle des hommes soviétiques, ils restent très peu nombreux. Parmi ceux qui sont sortis sur les écrans on ne peut guère citer que : *La Grande Famille*, d'après le roman de V. Kotchétov, qui peint les rapports au sein d'une famille de trois générations d'ouvriers (mise en scène de J. Heifitz, qui fut avec feu N. Zarkhi, le réalisateur du *Député de la Baltique* - *Lenfilm*) ; *L'Epreuve de fidélité*, réalisé par I. Pyriev d'après une pièce des frères Tour, dont le personnage central est une femme abandonnée par son mari ; le *Certificat de maturité* (expression désignant en Russie le bachot), œuvre qui tente l'analyse du conflit entre un adolescent aux dons brillants et à la forte personnalité et ses camarades (mise en scène : T. Loukachevitch).

Un film qui a obtenu l'année dernière un succès particulier auprès du public soviétique est la *Croix de Sainte-Anne*, d'après la nouvelle de Tchékhov (scénario et mise en scène de I. Annenski - *Mosfilm*). C'est l'histoire de la transformation psychologique d'une fille de fonctionnaire pauvre qui accepte d'épouser un homme mûr et, brusquement, découvre un jour le pouvoir de la beauté. Mais cette œuvre a été très critiquée dans la presse et parmi les cinéastes soviétiques. On a reproché à son auteur d'avoir complètement déformé l'esprit de Tchékhov et ses personnages, pour pouvoir introduire dans le film des séquences à effet (un deuxième bal, des cafés-concerts, des chœurs tziganes, des troïkas...). Ces critiques sont pleinement justifiées, comme nous avons pu le constater en voyant ce film à Londres (tout en découvrant une ou deux séquences parmi les plus belles qu'ait données le cinéma en couleurs). Il semble bien, toutefois, que le grand public soviétique a été sensible à cette recherche d'effet. Peut-être a-t-il été sensible à autre chose aussi, comme l'a noté M. Romm dans l'article que nous avons cité plus haut : « Le succès de la *Croix de Sainte-Anne*... montre que, sentant le besoin d'un art émotionnel, en ayant assez de films pénétrés de sèche didactique ou peignant l'aspect officiel de la biographie de héros du passé, le spectateur se jette sur n'importe quelles œuvres... qui touchent quelque corde humaine de l'âme ».

Depuis 1952 il y a eu pas mal de discussions autour de ce problème. Mais il ne semble pas que les films à sujets « contemporains » produits récemment aient représenté un véritable pas en avant sur ce plan. Au Congrès des Ecrivains, Dovjenko s'écriait : « Pourquoi dans nos scénarios sommes-nous si avares de mouvements tendres, de caresses, de baisers ? Pourquoi appauvrissons-nous les cœurs de nos contemporains ? Pourquoi, insatisfaits, sont-ils obligés de chercher une réponse à leurs nobles élans chez les artistes du passé ?... Guidés par des considérations erronées, nous avons éliminé de notre palette artistique la souffrance, oubliant que celle-ci est tout autant un grand témoignage de l'existence que le bonheur et la joie. Nous l'avons remplacée par quelque chose comme des « difficultés à surmonter ». Nous aspirons tellement à une vie belle et claire que parfois nous imaginons ce qui est désiré et attendu avec passion comme déjà réalisé, oubliant que la souffrance restera avec nous tant que l'homme vivra sur la terre, tant qu'il aimera et créera ! »

C'est pourquoi on attend avec intérêt les films auxquels travaillent à présent S. Guérassimov : *Le Chemin de la Vérité*, qui racontera l'histoire d'une femme partagée entre son amour et son devoir (scénario de S. G. lui-même - Studio « Gorki ») et Yuli Raizman (qui n'avait rien donné depuis le *Chevalier à l'étoile d'or)* : *Histoire d'un amour* (scénario de E. Gabrilovitch - *Mosfilm*). Dans les deux films, les thèmes de la vie privée et de la vie publique, des rapports entre des êtres qui s'aiment et de leurs rapports avec la collectivité, s'enchevêtrent.

Parmi les autres films en cours de réalisation il faut citer : *La Route* (A. Stolper), où réapparaît le thème des agents ennemis en U.R.S.S. ; *Terres vierges* (M. Kalatozov - scénario du dramaturge N. Pogodine), sur les hommes engagés dans le défrichement des terres vierges de l'Est ; *Bonjour* (A. Frolov), sur la jeunesse ; *Othello* (S. Yutkevitch) ; *L'Effondrement de l'Emirat* (V. Bassov et L. Faiziev), sur l'établissement des Soviets en Asie Centrale ; *Un Homme est né* (A. Rybakov) ; *Saltanat* (V. Pronine), le drame d'une jeune kolkhozienne kirghize. Au Studio « Gorki », Boris Barnet travaillait en 1954 à un film intitulé *Liana*, sur lequel nous ne possédons malheureusement aucun détail. On y tournait également *Les Dames* (G. Oganesian et L. Koulidjanov) et le *Chant dans les montagnes*. Actuellement on y tourne : *Soldat Ivan Brovkine*, sur l'armée soviétique en temps de paix et le retour d'un soldat démobilisé au village (I. Loukinski) ; *Vitia Maléev à l'école et chez lui* (C. Eisymont) ; *La Princesse Mary* d'après Lermontov (I. Annenski).

A *Mosfilm*, E. Dzigan, le metteur en scène de *Nous, de Cronstadt*, prépare *Prologue*, sur la révolution de 1905 ; D. Vassiliev (à ne pas confondre avec Serge Vassiliev et feu Georges Vassiliev) prépare *Le Secret des deux océans*, un film dans l'esprit de Jules Verne, et V. Kaplounovski - *Le Mexicain*, « sur la lutte des patriotes du Mexique pour l'indépendance de leur pays ». Ailleurs, on prépare notamment *Le Champion du monde*, une nouvelle comédie sportive (V. Gontchoukov) et *Marie l'Habile*, inspiré de contes populaires russes (A. Row).

On notera parmi les metteurs en scène tournant actuellement ou ayant tourné l'année dernière plusieurs noms inconnus jusqu'ici, dont ceux de nombreux jeunes. On retrouvera aussi quelques hommes dont l'œuvre nous est familière. Mais, d'autres hommes de premier plan restent inoccupés. Dovjenko n'a rien réalisé depuis près de six ans. Depuis longtemps pourtant, il a dans ses tiroirs le scénario d'un *Taras Boulba*. Tout récemment, on a appris qu'il travaille au scénario d'un film sur les ouvriers et les kolkhoziens qui sont en train de créer une mer dans les steppes du sud de l'Ukraine, près de la nouvelle centrale électrique de Novaya Kakhovka. Ermler, lui n'a rien donné depuis huit ans. On sait toutefois qu'il a réalisé il y a un certain temps une comédie intitulée *Rêves brisés* (d'après un scénario de V. Mass et N. Tchervinski), qui n'a pas vu le jour parce que jugée idéologiquement défectueuse. L'année dernière, il devait tourner *Nos Jours de semaine*, mais le scénario qui lui était destiné s'est trouvé coincé quelque part. La dernière œuvre — manquée — de Kosintsev (le film biographique *Bielinski)* date de 1949. Pour Donskoï, il est question d'un scénario auquel il travaille actuellement.

Un dernier détail : en été 1954, le ministère de la Culture a approuvé le « scénario littéraire » du premier film soviétique pour écran large : *Ilia Mouromets* (le preux héros des « bylines » du moyen âge russe), dont la réalisation a été confiée à A. Ptouchko.

Philippe SABANT.

P.-S. — Aux dernières nouvelles, Dovjenko doit tourner dans un proche avenir le film dont il prépare le scénario et qui s'intitulera : *Temps exaltants*. D'autre part, Ermler pourra finalement réaliser pour *Lenfilm* : *Nos Jours de Semaine*. L'intrigue de ce film se déroule dans le milieu des médecins soviétiques. G. Alexandrov prépare *Les Pèlerins*, une comédie sur le rideau de fer. M. Romm envisage de tourner un film « sur l'amitié soviéto-chinoise ».

En ce qui concerne le film pour écran large — *Ilia Mouromets* — on apprend qu'il est en préparation, mais ne sortira pas avant le début de l'année prochaine. Il en est de même du film de Kalatozov sur un scénario de Pogodine, que nous avons mentionné : *Terres Vierges*. Ce film sera, en effet, réalisé en deux versions : l'une pour écran ordinaire et l'autre pour écran large. *Ilia Mouromets* aura d'ailleurs également une version pour écran ordinaire.

Enfin, on apprend que G. Kosintsev va filmer *Don Quichotte*, avec Nicolas Tcherkassov dans le rôle principal.

Ph. S.

FILMS SORTIS EN EXCLUSIVITÉ A PARIS
DU Ier AU 21 JUIN 1955

FILMS FRANÇAIS

Casse-cou Mademoiselle, film de Christian Stengel, avec Raymond Bussières, Marthe Mercadier, Albert Préjean, Pierre Mondy, Rosy Varte, Maryse Martin. — La course automobile n'est pas en ce moment un sujet de rigolade, mais de toute façon ce film aurait-il fait rire. Préjean se souvient-il d'avoir joué dans une charmante bande muette : *Amour et carburateur ?*

Le Printemps, l'Automne et l'Amour, film de Gilles Grangier, avec Fernandel, Nicole Berger, Claude Nollier, Georges Chamarat, Andrex. — Un fruit vert marié à Fernandel le trompe puis revient... puisque c'est la vedette. Qu'est-ce que l'exquise Nicole Berger a été faire dans cette galère ?

Futures Vedettes, film de Marc Allégret, avec Jean Marais, Brigitte Bardot, Isabelle Piat, Yves Robert. — Vicky Baum plus le souvenir d'*Entrée des artistes* n'égale pas, hélas! un très bon film. Cela prouve que les recettes ne sont pas toujours infaillibles, même au Conservatoire de Vienne. Question : est-ce une comédie ou une tragédie? Scénaristes et réalisateur ne semblent pas avoir opté. Tout le mal vient de là. Brigitte Bardot a beaucoup de charme, de beauté et de présence.

Les Evadés, film de Jean-Paul Le Chanois, avec Pierre Fresnay, François Périer, Michel André, Sylvia Montfort, Marthe Mercadier. — L'odyssée de trois prisonniers évadés, de la Baltique à la Suède. L'ambiance est bonne. Le suspense est un peu simpliste. Eût gagné à être plus intériorisé. Fresnay n'est pas bon du tout. On ne rappellerait pas *La Grande Illusion* si *Les Evadés* n'avaient remporté le Grand Prix du Cinéma Français contre *French-Cancan.*

Chéri-Bibi, film en Ferraniacolor de Marcel Pagliero, avec Jean Richard, Raymond Bussières, Albert Préjean et Léa Padovani. — Leroux fut on ne peut plus sérieux en écrivant « Chéri-Bibi ». Pagliero ne l'a pas été du tout. De bons moments.

Les Gaietés de l'Escadron, film en Ferraniacolor de Paolo Moffa, avec Daniel Gélin, Silvana Pampanini, Vittorio de Sica, Jean Richard, Charles Vanel, Paolo Stoppa. — Triste.

FILMS ITALIENS

Processo contre Ignoti (C'est la faute au grisbi), film de Guido Brignone, avec Lionella Carrel, Charles Rutherford, Cesare Danova. — Faut-il entendre que c'est par manque d'argent que ce drame noir n'est pas bon ?

Orient-Express, film en Ferraniacolor de Bragaglia, supervision de Roberto Rossellini, avec Silvana Pampanini, Henri Vidal, Folco Lulli, Eva Bartok, Liliane Bert, Robert Arnoux. — Sans intérêt.

Mambo, film de Robert Rossen, avec Silvana Mangano, Michael Rennie, Vittorio Gassmann, Shelley Winters, Katherine Dunham et sa troupe. — Assez incroyable, voir l'avis d'Audiberti page 32.

FILMS AMERICAINS

Torch Song (Madone Gitane), film en Technicolor de Charles Walters, avec Joan Crawford, Michael Wilding. — Sur mesure pour Crawford pour montrer qu'elle a encore de belles jambes. Les numéros de danse sont mauvais. Le reste se laisse voir.

Betrayed (Voyage au-delà des vivants), film en Eastmancolor de Gottfried Reinhardt avec Clark Gable, Lana Turner, Victor Mature, Louis Calhern. — Une espionne en Hollande pendant la guerre qui... etc. Du déjà vu.

The Barefoot Comtessa (La Comtesse aux pieds nus), film en Technicolor de Mankiewicz, avec Humphrey Bogart, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Marius Goring. — Voir critiques dans ce numéro page 40 et l'article d'Audiberti page 32.

Three Ring Circus (Le Clown est Roi), film en Technicolor de Joseph Devney, avec Dean Martin, Jerry Lewis, Zsa Zsa Gabor. — Nos deux farceurs dans un cirque ambulant.

The Violent Men (Le Souffle de la violence), film en CinémaScope et en Technicolor de Rudolph Maté, avec Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson, Glenn Ford. — Un bon scénario, violent et intelligent. Fritz Lang l'eût mieux mis en scène que Maté.

Battle Cry (*Le Cri de la victoire*), film en CinémaScope et en Warnercolor de Raoul Walsh, avec Van Heflin, Aldo Ray, Mona Freeman, Nancy Olson, James Whitemore, Raymond Massey, Tab Hunter, Dorothy Malone, Ann Francis. — Voir Critique page 51.

East of Sumatra (*A l'Est de Sumatra*), film en Technicolor de Bue Boetticher, avec Jeff Chandler, Antohny Quinn, Marilyn Maxwell, Susan Ball, John Sutton. — Un monsieur qui cherchait du pétrole a des ennuis avec les indigènes. Marilyn Maxwell est blonde et appétissante.

Them (*Des Monstres attaquent la ville*), film de Gordon Douglas, avec James Whitmore, Edmund Gwenn, Joan Weldon, James Arness, Onslow Stevens. — Voir critique dans notre prochain numéro.

FILM ALLEMAND

« 08/15 », film de Paul May, avec Joachim Fuschsberger, E. Schrenk, Hélène Vita, P. Bosiger. — Voir critique d'André Martin dans notre prochain numéro.

FILM MEXICAIN

Rita, fille ardente, film de Julien Bracho, avec Ninon Sevilla, Carlos Lopez, Armando Silvestre. — Danseuse par grandeur d'âme, Ninon? Allons donc, on voit bien que c'est pour le plaisir. Un film pour Audiberti.

FILM ANGLAIS

Golden Ivory (*La Route de l'ivoire*), film en Technicolor de John Breackton, avec Robert Urquhart, Susan Stephen, Alan Tarlton, Maureen Coneel. — Très médiocre. Susan Stephen, seule, chemise mouillée collée au corps, est d'un érotisme tout à fait sympathique.

AU SOMMAIRE DE NOS PROCHAINS NUMEROS

Maurice-Robert Bataille	Le cinéma égyptien.
André Bazin et François Truffaut ...	Entretien avec Roberto Rossellini sur le néo-réalisme.
André Bazin	Courrier des Lecteurs.
André Bazin et Jacques Doniol-Valcroze	Entretien avec Orson Welles.
Jacques Becker	Vacances en novembre (Scénario inédit).
Robert Bresson et Jean Cocteau	Les Dames du Bois de Boulogne.
J. Doniol-Valcroze et Jacques Rivette.	Entretien avec Jean Cocteau.
Lotte H. Eisner	Notes sur Stroheim.
Salès Gomez	La mort de Jean Vigo.
Julien Green	En travaillant avec Robert Bresson.
Paul Guth	Après « Les Dames ».
Fereydoun Hovieda	Grandeur et décadence du « Sérial ».
Raymond Jean	Le style de Jean Cocteau.
Pierre Kast	Entretien avec Preston Sturges.
Jean-Jacques Kim	Orphée et le Livre des Morts Thibétains.
Robert Lachenay	Portrait d'Humphrey Bogart.
Fritz Lang	Mon expérience américaine.
André Martin	Alexieff, ou le cinéma non-euclidien.
	Un cinéma de la personne (Federico Fellini).
Pierre Michaut	Méthode et illustration du film de schéma animé.
Jacques Rivette et François Truffaut	Entretien avec Max Ophuls.
—	Entretien avec Eric von Stroheim.
—	Entretien avec Howard Hawks.
Emmanuel Robles	En travaillant avec Luis Bunuel.
Eric Rohmer	Le celluloïd et le marbre (III, IV, V).
Mary Seaton	Eisenstein.
Alexandre Trauner	En travaillant avec Howard Hawks.

TABLE DES MATIÈRES

TOME VIII - du numéro 43 (janvier 1955) au numéro 48 (juin 1955)

RAIMU  VIVANT

Déjà, Raimu s'éloigne. Pas dans nos esprits, ni dans nos mémoires, sans doute, mais déjà sur les écrans. Où pouvons-nous encore aller voir Les Gaîtés de l'Escadron, Gribouille ou La Femme du Boulanger ? *Même les copies de* Marius *seront un jour usées, déchirées, improjetables ! C'est pour répondre à cette inquiétude qu'un Club privé a tiré des archives cinématographiques une pièce d'anthologie : la plaidoirie des* Inconnus dans la Maison.

*

Sous le titre d'*Hommage à Raimu*, OCTOGONE, Club d'essai du disque, met en souscription un disque MICROSILLON 33 tours 1/3, 30 cm.

PROGRAMME :
— Un témoignage exclusif sur **RAIMU**, dit par M. Georges Simenon.
— Le témoignage de M. **PIERRE FRESNAY**, reproduit par autorisation de l'auteur et des organisateurs du Festival International d'Art dramatique.
— Quelques extraits du dialogue de **H.-G. CLOUZOT** pour **Les Inconnus dans la Maison.**
— La plaidoirie complète extraite de ce même film, interprétée par Raimu.
— Un texte de présentation critique.

TIRAGE : Strictement hors commerce, à 450 exemplaires numérotés, réservés aux membres du club. Les matrices seront détruites après ce pressage.

PRÉSENTATION : Luxueuse pochette de toile, illustrée, sous cellophane.

PRIX DE SOUSCRIPTION : Fr. 2.200; - l'unité.

PARUTION : Septembre 1955.

OUVERTURE DE LA SOUSCRIPTION : Juillet 1955.

*

Renseignement et souscription à Octogone
18, avenue Montaigne, Paris (8e).
C.C.P. 10.297-94.



CAHIERS DU CINÉMA
Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —
Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL
●

●
Prix du numéro : *250 Frs*

Abonnement 6 numéros :	
France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs
Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

●
Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS
●
Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 3e trimestre 1955.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS